الشعر والغموض ولغـة المجاز
دراسة نـقديـة في لغة الشعر

د . أحمد محمد المعتوق

الأستاذ المشارك بقسم الدراسات الإسلامية والعربية

جامعة الملك فهد للبترول والمعادن ـ الظهران

ملخص البحث

الغموض صفة إيجابية لازمة في الشعر الراقي ، لأن لغة الشعر قائمة في أساسها وجوهرها على المجاز، والمجاز ركن أساسي من أركان البلاغة والفن ، وهو مبني بطبيعته على الاتساع والعدول عن المألوف من الأنساق اللغوية إلى غير المألوف منها ، وعلى تجاوز منطق اللغة المتعارف عليه. وإذاً فلا بد أن يكون غامضاً ، وأن يكون غموضه دالاً على فن وإبداع.

هذا هو ما تسعى هذه الدراسة لإثباته أو الوصول إليه ، وذلك من خلال التحليل النظري والبحث في مفهوم الشعر وفي طبيعة بناء لغته ، ثم في مفهوم المجاز وطبيعة تكوينه اللغوي وعلاقته بعملية الإبداع الفني ودخوله كعنصر جوهري في تكوين البنية الداخلية للنص الشعري. وفي إحداث التفاعلات المسببة للغموض في هذا النص.

إن الكشف عن هذا الجانب الفني من شأنه أن يكون سبباً في إعادة النظر في كثير من النصوص

الشعرية العربية التي يساء الظن في تقدير قيمتها الإبداعية بدعوى الغموض. وهذا بدوره يفضي إلى المزيد من التفاعل المثمر مع التجارب الشعرية الراقية وزيادة الاستفادة مما فيها من عناصر الفن والفكر والإبداع. وهكذا تبقى للشعر العربي مكانته ، ويبقى له دوره الواسع المؤثر في عملية البناء والتطوير الحضاري.

* * *

تقديم

يرى عدد من نقادنا العرب القدامى والنقاد المحدثين على حد سواء بأن الشعر الجيد أو الخالص البديع غامض بطبيعته، أو أن الغموض مقوم من مقوماته لا حدثاً عارضاً فيه، وأنه في الوقت نفسـه مصدر من أهم مصادر الإيحاء والجذب والتأثير فيه،[1] ذلك لأنه، كما يرى بعضهم، يعتمد في لغته وفي طبيعة تكوينه على المجاز أو أن المجاز عنصر أساسي جوهري في بنائه،[2] ولما كان المجاز يعنى التوسع والتجاوز لحدود اللغة الوضعية المعروفة والخروج على المعتاد من نظمها وصورها الدلالية المألوفة والتحول من المباشرة والموضوعية في التعبير عن الأشياء وعن علاقاتها إلى التخييل والإشارة والرمز، فلابد أن يكون الشعر هكذا.

ويعرف الشعر من جانب آخر بأنه كلام بليغ، وأن طرق البلاغة كثيرة ولكنها كلها تعود بنحو أو بآخر إلى أصل واحد، وهو المجاز، فالكناية والاستعارة والتورية والتمثيل والإشارة والرمز والتلميح كلها تعد من طرق المجاز ووسائله .[3] وهذه الطرق بعيدة في لغتها عن الخطاب العقلي أو المنطقي المباشر، بل إن لغتها في كثير من الأحوال خفية المرامي غامضة تتطلب القدرة على الغوص والكشف والتخيل والاستيحاء والاختراق . وبناء على ذلك أصبح الغموض صفة ملازمة للشعر ما دام هذا الشعر قائماً على المجاز بكل ما ارتبط به واندرج تحت مسماه، وإن اختلفت نسبة الملازمة لهذه الصفة أو اختلفت أبعادها وتباين مداها . وهذا في مجمله يعني، كما هو

بين، أن فهمنا للعلاقة الوثيقة بين الشعر ولغة المجاز يمكن أن يكون طريقاً من طرق تفسير ظاهرة الغموض في الشعر .

إن ظاهرة الغموض في الشعر لا يمكن في الواقع تفسيرها بكل أبعادها وملابساتها بمجرد فهم العلاقة بين الشعر نفسه ولغة المجاز، لأن لهذه الظاهرة آثارها وأسبابها المرتبطة بالشاعر وثقافته وإمكانياته الذهنية وحالاته النفسية والشعورية . كما أن لها ارتباطاتها بمضمون التجربة الشعرية ومستواها الفني أو الإبداعي وبصياغتها أو بنائية اللغة فيها وبظروفها الزمانية والمكانية، ثم بالمتلقي وموقفه النفسي أو الشخصي من الشاعر ومن النص الشعري ذاته .. وهكذا .. إلا أن ارتباطها بالاستعمال المجازي للغة يعد في الحقيقة سبباً جوهرياً، لأنه ارتباط بالقاعدة الأساسية التي تنطلق منها التجربة الشعرية وتتجسد فيها . مع أن هذا الارتباط يبقى غائباً في أذهان الكثيرين ممن يسارعون في الحكم على التجارب الشعرية بالخصوصية المطلقة أو الإبهام والتعقيد أو الغموض المغلق، ولاسيما في واقعنا الراهن . حيث يتصدر الساحة الأدبية في عالمنا العربي عنوة أو قسراً بعض المتشاعرين أو بعض شعراء الاتجاه الميتافيزيقي المتطرف بقصائدهم البالغة التعقيد المفعمة بالرموز الصوفية المغلقة والأساطير القديمة البعيدة والتراكيب الذاتية الملتوية، وحيث يهيمن من جانب آخر الهاجس العلمي ويتراجع الإقبال على التجارب الأدبية الراقية وفنون الإبداع البلاغي عامة ويقل الوعي بحقيقة المجاز، رغم ما للمجاز نفسه من دور أساسي كبير فيما نمارس من أنشطة لغوية في مجالات حياتنا المختلفة بالإضافة إلى علاقته الوثيقة بالشعر وتجاربه .

تحت تأثير هذه الظروف وهذا التذبذب الفكري والصراع الحضاري والاضطراب الثقافي الذي يشهده واقعنا العربي يزداد الإعراض عن التواصل مع النتاجات الأدبية الراقية ولاسيما الشعرية منها، والنتاجات الشعرية الحديثة بصورة

أخص . حيث يسود الغموض في غالب هذه النتاجات، ويتخذ هذا الغموض ذريعة للعزوف عنها بل عن الشعر بمختلف فنونه وعلى اختلاف مراحله ومذاهبه بنحو عام، ولاشك أن الضعف اللغوي المتفشي الذي جاء نتيجة حتمية للواقع الثقافي والمعرفي المتخلف قد ساعد على هذا العزوف .

إن عزوف القارئ العربي عن قراءة الشعر يشكل بلاشك ظاهرة خطيرة، لها آثارها السلبية العميقة على ثقافة الجيل وعلى لغته وذوقه الفني ووعيه القومي والحضاري، لأنا تفضي إلى انفصاله عما يجب أن تتوثق علاقة الجيل الحاضر والأجيال القادمة به، على اعتباره جزءاً رئيساً مهما من تراثنا الأدبي الرفيع الذي يستمد منه أصالته وقاعدته الأولى في الإبداع الفني والأدبي المتميز، وعلى اعتباره مرآة صادقة تتجسد فيها روح الأمة ووعيها وجماليات ذوقها اللغوي والبلاغي وحضورها الشعوري وباعثاً لامتداد هذه الروح وزيادة هذا الوعي وهذا الذوق والشعور ارتقاء وتوهجاً ..

من هذا المنطلق تنشأ ضرورة البحث في أسباب ظاهرة الغموض في الشعر العربي والسعي لتحليلها ومعالجة مختلف جوانبها، وإذا كانت هناك دراسات قد بحثت في بعض أسباب هذه الظاهرة فإن قضية ارتباطها بالمجاز ما زالت محتاجة إلى نظرة متأملة خاصة لما لها من أهمية متميزة ولما لها من أبعاد مؤثرة لم يستوف بحثها .

إن التعرف على طبيعة لغة المجاز وعلى مدى ارتباط هذه اللغة بظاهرة الغموض في الشعر في ضوء الظروف الراهنة التي أشير إلى خطورتا يعتبر بلا شك وسيلة من وسائل الحد من التأثيرات السلبية لهذه الظاهرة على متلقي الشعر، والعمل من خلال ذلك على توثيق علاقة القارئ العربي بالتجارب الشعرية البليغة الراقية على اختلاف مراحلها، والتفاعل مع هذه التجارب بنحو يضمن استمرارية التواصل

الحضاري والإبداع الفني المثمر .

حول مفهوم الشعر :

الشعر عالم من الفن يصعب وصفه وتحديده، وملكة سحرية ليس من السهل معرفة كنهها ولا إدراك كل أبعادها ولا طرح تعريف محدد ثابت جامع مانع لها، (٤) فلمعرفة ما الشعر على حد تعبير (رومان ياكبسون)Roman Jacobson : « ينبغي لنا إذا أردنا تحديد هذا المفهوم أن نعارضه بما هو ليس شعراً . إلا أن تعيين ما ليس شعراً، ليس اليوم، بالأمر السهل » . (٥) وإذا نعسر أو صعب تحديد ما ليس شعراً فلابد أن يكون تحديد الشعر أو معناه هو الآخر أمراً صعباً.

لقد عرفوا للشعر بأنه: محاكاة للطبيعة، وأنه عالم الخيال المطلق، وبعد عن الواقع، أو بعد عن النثر، أو نقيض النثر وضده.. وقال عنه دعـاة الشعر الخالص بأنه « نفحة سحرية » كما وصفه (بودلير) بأنه « ضرب من الكشف ».. (٦) وهذه التعريفات أو الأوصاف كلها لا تبعد عن كونها تصورات عامة منبئة غي واقعها عن التسليم بصعوبة إيجاد تعريف محدد جامع مانع للشعر، بل إنها غامضة غموض حقيقة الشعر نفسه، وإن بقيت كهالات مضيئة تدور حوله .

ولم يكن التسليم بصعوبة طرح تعريف شمولي قاطع محدد للشعر بجديد على النقد، فحتى أرسطو نفسه، كما يقول (موريس بورا) Maurice Bowra لم يجد تعريفاً كافياً للشعر، (٧) وما طرحه النقاد على مرور الزمن من تعريفات له ما هي في الواقع إلا أنواع من الخرص أو التخمين وضروب متباينة من التصور خاضعة في غالبها إن لم تكن كلها للأمزجة والثقافات والاتجاهات الفلسفية والتحولات الحضارية المختلفة . وإن كان يمكن القول بأن هذه التعريفات لم تبعد في معظمها وفي أوضح

وأقرب صورها عن النظر إلى الشعر في كونه إدراك لطبيعة العالم ولحقائق الكون إدراكاً فطناً متميزاً والتعبير عن هذا الإدراك بكلام منمق بليغ مؤثر يسمو بمستواه على الكلام العادي . أو كونه مرآة تدور وتدور لتعكس علاقة الشاعر بالكون وبالبشر وأحداثهم، ورؤيته النافذة الكاشفة الطامحة المستشرفة لآفاق الجمال في كل مظاهر الوجود من حوله . أو أنه بعبارة أخرى شيء مركب غير موجود في الطبيعة، وأسلوب يمكن من خلاله تصوير مظاهر الأشياء المحسوسة والتعبير عن سلوك البشر وأحداث الكون بلغة ساحرة مؤثرة.[8]

ولم يختلف نقادنا العرب القدامى عن غيرهم في تباين آرائهم في الشعر وتعريفاتهم له . فقد تعددت تحديداتهم واختلفت مفاهيمهم حوله باختلاف مذاهبهم الفلسفية وأمزجتهم وثقافاتهم واهتماماتهم المعرفية . فمنهم من قدم فيه اللفظ على المعنى والصياغة على الفكرة والشكل على المضمون وقاس الكلام بما يترك شكله ونسيج لفظه من تأثيرات في النفس وإحساس بالجمال، فعرف الشعر بأنه كما جاء على لسان الجاحظ: « صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير »[9] أو بأنه نوع من الكلام موقع موزون متناسق الأجزاء، متخير اللفظ، رصين العبارة، سهل المأخذ، حيوي الصورة .[10] وإن تجاوز حدود ذلك، فهو تعبير عن حركات النفس وانفعالاتها ونوع من المحاكاة أو الكلام المخيل الذي (تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار وتنفعل له انفعالاً نفسانياً غير فكري، سواء كان المقول مصدقاً به أو غير مصدق) [11].

وقد أكد كثير من الشعراء العرب آنذاك كما تفيد مجمل تعليقاتهم وإشاراتهم على ما أكد عليه الشعراء والنقاد الشكليون الروس وغيرهم بعد عدة قرون [12] من أهمية التجسيد في بنية النص الشعري وصياغته اللفظية الخارجية، فافترضوا أن تكون

ألفاظ الشعر وعباراته في الأسماع كالصـــور في الأبصار، أي أن تكون كما قال البحتري:

وكأنها والسمع معقـــود بها ... وجـه الحبيب بـدا لعين محـبه (١٣)

وهذا بطبيعة الحال يستلزم كما يوحي بيت البحتري نفسه أيضاً أن يكون المعول على ما تحدثه الصورة المجسدة في الألفاظ المصوغة من لذة ومتعة إيحائية وصوتية ومن تفاعل وتأثير قوي مباشر في النفس كما أشار إلى ذلك أبو الطيب المتنبي في قوله:

وأسمع من ألفاظه اللغة التي ... يلذ بها سمعي ولو ضمنت شتمي (١٤)

وفي الوقت الذي نرى فيه هذه الفئة من النقاد والشعراء تؤكد على أهمية الإيقاع وعلى البنية الخارجية للنص الشعري وحركة اللغة الفنية وإيحاءاتها التصويرية فيه، نرى فئة أخرى منهم تولي اهتماماً كبيراً بمضمون النص الشعري وتقدم المعنى على اللفظ، وتقيس الكلام بما يعود به على العقل من متعة ومعرفة وثقافة فكرية، فتصور الشعر على (أنه قوة نفسية تعين العقل في عملية الإدراك والتفكير وتمكنه من التعرف على الواقع والتعريف به في حدود الحس والتجريد)، وإن كانت هذه تفرض أن يكون ذلك ضمن تشكيل خيالي وإطار لغوي متناسب متناسق موقع موزون، حيث تشترط أن يجمع الشعر بين ما يقبله العقل والفكر وبين ما يستسيغه الذوق العام ويدركه الحس معاً . (١٥)

ورغم تباين الآراء واختلاف الأدباء والنقاد على مر العصور حول مفهوم الشعر فإن الشعر يبقى في أبسط صوره وأقرب معانيه المتصورة موهبة ذاتية متميزة، قوامها العاطفة المرهفة والذوق الجمالي البارع والفكر النافذ والعقل المتوهج والخيال الخصب والبصيرة الثاقبة، واللغة المعبرة الموحية الثرية الآسرة . موهبة تنمى بالتفكير وتصهر بالتجربة وتصقل بالمعرفة وتغذى بالإحساس وتبلور وتطور بالممارسة، فتتحول

إلى طاقة عالية من الفن والخلق والإبداع، وقدرة خارقة على النفاذ والتنبؤ والحدس والاستلهام والجذب والتأثير والتغيير . تبقي هذه الطاقة صاحبهـا في توهج دائم وحضور متواصل وتفاعل مستمر مع كل ما يحيط به، وفي تأمل وشوق إلى الارتباط بحقائق الكون وتطلع إلى تجاوز العوائق والقيود وإلى البحث والكشف والعطاء.

تنمو هذه القدرة أو الطاقة وتتبلور حيث تتوفر عوامل هذا النمو وأسبابه، فتمكن صاحبها (الشاعر) من رؤية ما لا ُيرى، والشعور بما لا يشعر به الناس. كما يقول المعجميون العرب. [(١٦)] وإدراك ما لا يمكنهم إدراكه والغوص والنفاذ إلى حيث لا يتمكنوا من الغوص فيه أو النفاذ إليه ومن ثم استكناه ما لم يستطيعوا الوصول إلى قراره .

وقد يصل هذا الشاعر إلى درجة من الشفافية والتوهج والحضور والنفاذ والتغلغل والبحث أو التحليق في عالمه اللامنظور وكونه الرحب الممتد، يستشرف ويدرك معها من خلجات النفس وخفايا الأسرار ودقائق الأمور ما لا يدركه أو يعرفه سائر الناس فيسمونه، ويضعون له رمزاً معيناً من لغتهم للدلالة عليه، أو يتعارفون على لفظ أو تركيب أو نسق لغوي معين يشيرون به إليه ..

إن الكون واسع ممتد الحدود، والنفس الإنسانية عميقة مترامية الأبعاد، والشاعر الحق بفكره النافذ وبصيرته الثاقبة وخياله الخصب ونظره البعيد حائم جوال ممتد البصر، دائم الإبحار في هذا الكون، متطلع إلى تأويل أسراره وتفسير تفاعلاته، ودائم الغوص في أعماق النفس البشرية، متشوق إلى الكشف عن عوالمها وغرائزها ونوازعها وآفاقها المهولة . فهو يستشرف العالم من حوله، ويسبر غوره، ويتغلغل في أعماقه وينصهر فيه بعمق وقوة، ليتحسس ويستشف.. يمد بصره إلى المستقبل البعيد ليتنبأ ويتوقع، وليكشف عما لا يبصره أو يسمعه أو يلمسه غيره، ينفذ إلى الزمان اللا

محدود ليكشف، كما يعبر أدونيس: « عن الإمكان، أو الاحتمال، أي عن المستقبل والمستقبل لا حد له » [١٧] كل ذلك واللغة بكل ما في حوزتنا من عناصر وما في طاقتها من إمكانيات مرآته التي تعكس وتحاكي وتصور وتجسد وتحكي، ومجهره الذي يقرب به كل ما في أعماق نفسه وفكره وآفاق خياله من أبعاد .

الشاعر واللغة:

إن اللغة بكل ما تشتمل عليه من ألفاظ وصيغ وتراكيب ومعان ثابتة قائمة أو ممكنة أو محتملة أو غير محتمله هي الأداة التي يبرز بها الشاعر كل ما يكتشفه ويستشعره ويتنبأ به، فهي بالنسبة له « بنية العـالم الخارجي بأجمعـه أو مرآة هذا العالم » . [١٨] ولذلك فهو دائم البحث عما يمكنه من جعل هذا العالم متسعاً رحباً مستوعباً لعالمه الداخلي الخاص متوافقاً معه، موازياً له في عمقه وامتداده، مجسداً لكل حقائقه، معبراً عنه بصدق وأمانة وحيوية وصفاء ووفاء .

إن الشاعر الحق، كما يشير (باشيلار) لا يريد أن يصف عالمه الذي يراه أو يحسه ويستشعر به وصفاً فلسفياً بلغة تصورية، ولا يريد أن يسمح لنا بأن نفكر في هذا العالم، وإنما يريد أن يجسده لنا بلغة تأثيرية غير عادية، تسمح لنا بأن نراه يحيا ونحسه يتحرك . [١٩]فبذلك يتمكن من بث نبوءته وحدسه وشحنات أحاسيسه، ويتمكن بالتالي من أداء رسالته بإخلاص، ويحقق أهدافه في الإبداع والكشف والتغيير والجذب والتأثير وإحداث المشاركة الوجدانية بمفهومها الواسع المشع المتبلور .

ينثر هذا الشاعر تحت مجهره الدقيق الفاحص كل ما في مخزونه من ألفاظ اللغة وصيغها وعناصرها الأخرى، لينتقي منها بعفوية وحذق ومهارة في آن واحد ما يتلاءم

مع رؤاه وأخيلته وينسجم مع معانيه وصوره وإشعاعات فكره وخلجات وجدانه وكل ما يستشعر أو يستشف. فإن لم تسعفه هذه الألفاظ والصيغ والعناصر وتلبي حاجته، سخر حاسته اللغوية وتعامل معها وكأنا كائنات حية تتناسل وتنمو وتتكاثر وتتطور . فشقق وولد منها ألفاظاً وصيغاً وعناصر جديدة شابة متوهجة، أو نفخ فيها من روحه وبعثها بأرواح أخرى حية فاعلة نشطة، أو أفرغها من معانيها التقليدية المألوفة وشحنها بمعان ودلالات وإيحاءات متنوعة أخرى، أو زاوج بينها في عناق محبب وألبسها حللاً مختلفة من خياله، وجعل لأصواتا وحروفها وحركات الإعراب فيها ظلالاً موحية وألواناً وإشعاعات نابضة وإضاءات عاكسة ثرية، واتخذ من تعانقها وتجانسها أو تخالفها في عباراته المبتكرة ومن تلاقي أصواتا وتجاور حروفها وانعكاسات أجراسها وتموجات ظلالها وسائل لتحقيق أهدافه .. وهكذا تتفجر طاقات اللغة الكامنة الخفية بين يديه، وتتبلور وتتوالد وتتكاثر عناصرها، وتسخر هذه العناصر طيعة مرنة في رسم صوره وتجلية إبداعاته . وبذه الكيفية من التعامل مع اللغة تكون المعادلة الشعرية « استكشافاً دائماً لعالم الكلمة، واستكشافاً دائماً للوجود عن طريق الكلمة » . كما يعبر أحد الدارسين . (٢٠)

وألفاظ اللغة قد لا تضيق عن نقل ما في مكنون نفس الشاعر ووجدانه وخياله من حيث الكم، ولكنها تضيق من حيث النوع والتركيب والصياغة وقابلية التجسيد والتلوين الإيحائي . فقد لا يجد في اللغة رغم ثرائها واختلاف صيغها ووفرة ألفاظها وتراكيبها ما يتلاءم مع دقائق معانيه وشوارد أخيلته وصوره ورؤاه البعيدة المكثفة ومشاعره وعوالمه الذاتية الفريدة، فيسخر قدراته المبدعة ليفك الحصار المعجمي أو السياج الوضعي المضروب من حوله . ويتحرر من القيود التي فرضتها الذهنيات الاجتماعية في إنشاء السياقات والصلات اللغوية بين المفردات، ويعمد إلى ابتكار سياقات جديدة وإلى إنشاء علائق متميزة وارتباطات حميمة غير مستهلكة بين عناصر

اللغة المختلفة، يتفرد بها عن بقية أفراد الجماعة اللغوية . وهكذا يطوع الشاعر اللغة ويخصبها ويخضعها لنظامه الخاص بشتى الوسائل الممكنة، ونكون له لغة خاصة داخل لغته العامة، تتسع له بحسب براعته وذائقته اللغوية المميزة وتمليه عليه عاطفته الجياشة الطامحة وتنساق إليه روحه الشفافة الشاعرة، إذ هي الحكم الأول في إنشاء وبلورة وتشكيل هذه اللغة.

إن الشاعر كما يعبر الدكتور إبراهيم أنيس « كالطائر الطليق يحلق في سماء من الخيال وينشد الحرية في فنه، فلا يسمح لقيود اللغة أن تلزمه حداً معيناً لا يتعداه، بل يلتمس التخلص من تلك القيود كلما سنحت له الفرص . فهو في أثناء نظمه لا يكاد يفكر في قيود التعابير إلا بقدر ما تخدم تلك التعابير أغراضه الفنية ... هو كالطائر المغرد ينتقل من فنن إلى فنن حراً طليقاً، ويقتطف من الصور والأخيلة ما يحلو له، وما يحقق رغبته الفنية ويشبعها، فلا غرابة إذن أن نرى في ترتيب كلماته أمراً غير مألوف أو معهود » (٢١)

إن الشاعر وهو ينطلق باللغة إلى آفاقه الرحبة الواسعة ويصعد بها إلى سماء خياله يفجر طاقاتها الكامنة ويلبسها من فنه أثواباً جديدة تغنيها وتجدد في حياتها، يرتجل ألفاظاً ويبتدع عبارات ويبتكر تراكيب ويشحن ألفاظاً قديمة منها بمعان وإيحاءات وظلال لم تكن موجودة، معتبراً ذلك جزءاً من فنه وعملاً تكتمل به متعته . إنه كما يقول (هربرت ريد) H. Read :« ينطلق إلى العمل من وحدة عاطفية، وهذه الوحدة تكتسي بما يمكن أن يسمى بالصورة اللغوية الداخلية . ولكي يظل الشاعر مخلصاً لهذه الصورة اللغوية الداخلية فلا بد له من أن يخترع الكلمات وأن يبدع الصور وأن يتلاعب بمعاني الألفاظ ويوسع في نطاقها » . (٢٢)

والشاعر في الحقيقة يبدع الصور ويخترع الكلمات ويشكل وينوع في ابتكار العلائق الجديدة بينها وبين العناصر الوضعية من لغته لا من أجل أن تنفسح أمامه

القدرة على البوح باختلاجات الذات أو تجسيد ما سمي بالوحدة العاطفية التي ينطلق منها فحسب، وإنما ليمارس كذلك عمله في بناء اللغة، حيث تصبح اللغة الشعرية لديه كما سبقت الإشارة غاية في ذاتا وليست مجرد وسيلة كما هي لدى الآخرين. وليست مجرد مادة بناء، كما الرخام بالنسبة للنحات كما يعـبر (رومان جاكوبسون) [٢٣]: « إن اختراع الشاعر للكلمات والصيغ والرموز وابتكاره لعلائق جديدة فاعلة بينها وبين العناصر الأخـــرى الثابتة يعد كما أشرنا، وكما يعبر الرمزيون تكويناً للغة في لغة » . [٢٤]وفي هذه اللغة الجديدة التي يكونا تتجلى أصالته باستفادته من التراث والإضافة إليه .

من بين الوسائل الحيوية الفاعلة التي يعمد إليها الشاعر في نحت عناصر لغته الجديدة الخاصة واختراع صيغه وكلماته وتنويعها وتلوينها وإخصابا وتوسيع نطاقها تلك الطرق البلاغية التي تجعل من عناصر اللغة وصيغها الموضوعة نفسها مادة مرنة متطورة دائمة التجدد والتوسع والتلون حيث تستثمر كل شحناتا الدلالية الكامنة فيها، وتخلق لرموزها وعلاقاتا القائمة أبعاداً إشارية موحية وأضواء ممتدة مشعة، موازية في اتساعها وانطلاقها وتحررها لمعاني الشاعر وأحاسيسه ورؤاه وانفعالاته وأفكاره . إن الشاعر يعمد إلى كل ما أتيح له من طرق البلاغة وفنون البديع والبيان، وإلى كل ما يمتد إليه الخيال ويستسيغه الذوق وتتمثله الروح البشرية من سبل للتواصل المباشر وغير المباشر. وللبلاغة التي يستثمر الشاعر الفنان إمكانياتا وطاقاتا الفياضة طرقها المتعددة المتنوعة المتفرعة وفنونا المختلفة، غير أن الكثير من هذه الطرق والوسائل والفنون تقوم في توسعها وفي إنجاز التواصل اللفظي ونواحي التجسيد والتمثيل والإيحاء الشعري التي يسعى الشاعر لاستغلالها على أساس لغوي وفني حيوي بارز متميز، وذلك هو (المجاز) .

لغة المجاز :

(المجاز) في الأصل هو ما أريد به غير المعنى الموضوع له في أصل اللغة ومقياس العرف. وبعبارة عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) [25]« كل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأول فهي مجاز. وإن شئت قلت ؛ كل كلمة جزت بها ما وقعت له في وضع الواضع إلى ما لم توضع له من غير أن تستأنف فيها وضعاً لملاحظة بين ما تجوز بها إليه وبين أصلها الذي وضعت له في وضع واضعها فهي مجاز ». ومعنى الملاحظة أو العلاقة بين المراد الثاني والمراد الأول الموضوع للفظ عند الجرجاني هو أن الكلمة « تستند في الجملة إلى غير هذا الذي تريده بها الآن » . وإن كان هذا يقوى ويضعف ويضيق ويتسع .

ومهما يكن فالمجاز وفق التعريفات السابقة الذكر يعني إزالة العنصر اللفظي عن موضعه الأصلي المعروف في أصل اللغة والانتقال به إلى موضع آخر جديد غير مألوف . أو لنقل كما يقول الجرجاني نفسه في عبارة أخرى: إن التجاوز والعدول « باللفظ عما يوجبه أصل اللغة، وصف بأنه مجاز على معنى أنهم جازوا به موضعه الأصلي أو جاز هو مكانه الذي وضع فيه أولاً » [26]

وهذا التجاوز أو العدول أو الانتقال الذي يعبر به عن المجاز لا يكون بالكلمة المفردة فحسب . وإنما يتسع ما يسمى منه في البلاغة العربية بالمجاز العقلي والمجاز المركب إلى التجاوز والعدول أو الانتقال بالجمل والتراكيب والعلاقات اللغوية فيها أيضاً . فمثلما نتجاوز بلفظ (الأسد) مثلاً، لنطلقه على الجريء أو القوي الشجاع، وننقل لفظ (الكرسي) إلى معنى المنصب والوظيفة. نقول: « جرى النهر »، والجريان للماء وليس النهر، ونقول: « جرى نهر الحياة »، والنهر لجريان الماء وليس الحياة، ونقول: « تحدث الكتاب »، والمتحدث هو مؤلفه أو مؤلفيه . و« نوقشت الورقة ». والمناقش هو كاتب تحدث في بحث أو مقال له. كما نضع لفظة (الماء) في تراكيب مختلفة نربطها فيها بمعان وعلاقات متباينة كلها خارجة عن المعنى الأصلي مجاوزة له،

فنقول: « ماء الصبا »، و« ماء الحياة »، و « أراق ماء وجهه »، بمعنى أذل نفسه، إذ ليس في الوجه ماء يراق. ونقول: « عادت المياه إلى مجاريها » أي إلى أوضاعها وعلاقاتها الطبيعية . وهكذا فإن « كل جملة أخرجت الحكم المفاد بها عن موضوعه في العقل لضرب من التأويل فهي مجاز » . (٢٧)

وقد نتعدى ما ذكر من النقل والعدول والانزياح والتحول الدلالي، سواء كان في الألفاظ أو الجمل والتراكيب، فنتجوز عن المجاز بالمجاز . كما يعبر البلاغيون العرب، أي « نجعل المجاز المأخوذ عن الحقيقة بمثابة الحقيقة بالنسبة إلى مجاز آخر فنتجوز بالمجاز الأول عن الثاني لعلاقة بينهما » . (٢٨) فنقول: « ركبت البحر فطار بي إلى الحبيب » . فالمركوب هنا هو السفينة وليس البحر، وقد جعلته مطيتي على نحو المجاز . ونسبت لهذه المطية الطيران مجازاً، لأننا لا نطير .

ونتمكن من الاستمرار في إعمال هذا التجوز واضعين في الاعتبار ما يربط المعنى الجديد المقصود بالمعنى الأصلي للفظ أو العبارة، فنقول بدلاً من « أمطرت السماء مطراً أو ماء مثلاً: أمطرت السماء نباتاً »، لكون المطر سبباً في وجود النبات، ونتخذ من هذا الاستعمال المجازي مجازاً آخر، فنقول: « أمطرت السماء عطوراً أو ذهباً ». لكون النبات سبباً في وجود العطور وفي الحصول على المال الذي يشترى به الذهب، وبالتالي قد نتعدى ذلك أكثر فأكثر، فنقول: « أمطرت السماء حريراً وقصوراً »، لأن الذهب مال ، وهو سبب في إيجاد الحرير و بناء القصور. ونقول: « أنبت الغيث عصافيراً وظلاً ؛ لأن هطول الغيث يترتب عليه أو يلازمه وينتج عنه وجود النبات والشجر الضليل، ووجود النبات والظل والثمر يكون سبباً في أن تتنادى العصافير وتتكاثر فتملأ الحقول ... وهكذا نتجاوز بالألفاظ والصياغات والعلاقات اللغوية حدودها الوضعية الحقيقية إلى مجازية، والمجازية إلى مجازية أخرى بنحو لا يكاد

يصل إلى نهاية .

هذه الحركة المستمرة أو الوظيفة اللغوية الحيوية للمجاز هي التي جعلت البلاغيين العرب في الحقيقة يعتبرونه (امتداداً أو اتساعاً أو عبوراً)، حيث يمتد هذا المجاز باللغة ويكسب ألفاظها وصيغها وعباراتها أبعاداً دلالية وإيحائية متجددة ويجعلها في خلق وتناسل وتكاثر مستمر ويعبر بها إلى آفاق متسعة لا تعرف الحدود . وهذا التجدد والانبثاق والتدفق الذي يحدثه المجاز في اللغة ويجدد به حيويتها هو الذي جعلهم أيضاً يعدونه نوعاً من (الابتكار أو الابتداع والاختراع) ؛ [٢٩] حيث تتجسد فيه أو من خلاله صور الخلق اللغوي والخيالي الفني الثري الجديد اللامتناهي.

والمجاز بالمعاني والصور والصفات السابقة الذكر عند البلاغيين العرب القدامى يقابل في الحقيقة ما أطلق عليه (جان كوهن) وغيره من النقاد الغربيين المحدثين ألفاظ (الانزياح والانحراف والعدول وإعادة البناء). [٣٠] ويحاذي بشكل أو بآخر ما عناه الأسلوبيون من مفهوم « الاتساع » ؛ حيث (تكون إمكانية التعدد الدلالي للفظ أو التركيب اللغوي الواحد، وتكون « خيبة الانتظار »، كما يعبر (رومان جاكوبسون)، وتكون مفاجأة المتلقي بما لم ينتظر أو يتوقع أو يألف من العناصر الدلالية، وحيث يخرق القانون اللغوي الاجتماعي المألوف الذي يقول: أن لكل دال مدلوله الخاص، وتتعدى اللفظة وظيفتها المرجعية وتتجاوز دلالتها الأولى أو دلالتها الذاتية الوضعية إلى دلالات أخرى قد يصعب حصرها . وتكون مهمتها الأولى ليس الشرح والتحديد فقط، وإنما الإسقاط والإيحاء بالمعنى وتسمية الشيء بما يتولد عنه) [٣١]

ووفقاً لهذا المفهوم يمكن أن تندرج جملة من محاسن الكلام وطرق البلاغة المهمة التي عرفها النقاد والبلغاء العرب، كالتشبيه والاستعارة والإشارة والتمثيل والكناية[٣٢]

وغير ذلك تحت مسمى المجاز، كما تقدم القول في مستهل هذا البحث ؛[٣٣] ذلك لأن هذه الطرق في واقعها مظاهر للاتساع والامتداد والعدول في الكلام والانتقال والعبور بألفاظه وصيغه وتراكيبه من حقائقها ودلالاتها الوضعية المحددة إلى عالم أو عوالم غير متناهية من الدلالات والعلاقات . يقول ابن رشيق القيرواني: « ما عدا الحقائق من جميع الألفاظ ثم لم يكن مُحَالاً مَحْضَاً فهو مجاز ؛ لاحتماله وجوه التأويل، فصار التشبيه والاستعارة وغيرهما من محاسن الكلام داخلة تحت المجاز .» [٣٤]

وقد حدد عبد الله بن مسلم ابن قتيبة في كتابه مشكل القرآن الأبواب المندرجة تحت المجاز بقوله: « للعرب المجازات في الكلام، ومعناها طرق القول ومآخذه. ففيها الاستعارة، والتمثيل، والقلب، والتقديم، والتأخير، والحذف، والتكرار، والإخفاء، والإظهار ، والتعريض، والكناية، ومخاطبة الواحد مخاطبة الجميع، والجميع خطاب الواحد، والجميع خطاب الاثنين، والقصد بلفظ الخصوص لمعنى العموم، وبلفظ العموم لمعنى الخصوص .. » . [٣٥]

ولو حققنا في معاني هذه الأقسام لوجدنا أن الاستعارة، كما عرفها البلاغيون وجاءت على لسان أبي هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ) مثلاً، هي: « نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده، والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين الغرض الذي يبرز فيه » [٣٦]. وبهذا التحديد تصبح الاستعارة نوعاً من المجاز، إن لم تكن المجاز نفسه، كما أنها في حقيقة تكوينها وأصلها تشبيه حذف أحد طرفيه . وهي وفقاً لهذا التعريف يمكن أن تتضمن كلاً من التأكيد والمبالغة والإشارة وغيرها أيضاً، أو أن هذه الطرق يمكن أن تعد من بعض وسائلها وغاياتها في الوقت ذاته..

فإذا قلنا: « ضحكت الأرض »، فإنا نكون قد نقلنا الدلالة عن موضعها

الأصلي وأسندنا الضحك إلى ما لا يتوقع منه الضحك على الحقيقة أصلاً . وبالغناء ومثلنا أو شبهنا الأرض بالإنسان، وأشرنا إلى نبات الأرض وزينتها وحسنها بهذا النبات أو أوحينا بذلك، ونكون كذلك قد أكدنا هذه الزينة وهذا الحسن وعمقنا ذلك في نفس المتلقي، حيث أوحينا بكلمة (ضحكت) بأبعد وأوسع وأشمل مما يمكن أن نوحيه أو ندلل عليه من جمال الأرض وحسنها وروعتها بكلمة (أنبتت) أو كلمة (تزينت) مثلاً . بل أننا كنينا أيضاً، حيث أشرنا إلى ما يلازم ضحك الأرض وإنباتها وحسنها من البهجة والسرور والفرح والأنس بها... وهكذا نكون بالفعل قد جمعنا في هذه الاستعارة التي تحققت أصلاً باستعمال اللفظ في غير موضعه الأصلي أو إسناد الفعل إلى ما لا يسند في عرف اللغة الوضعية إليه بين كل من: المبالغة، والتوكيد، والإشارة، والإيحاء، أو الإيماء والتشبيه، والكناية أيضاً.. [٣٧]

ونتيجة لما تقدم ذكره، ولما يترتب على حركة المجاز بمختلف طرقه من إثراء لغوي وإبداع تعبيري فني، فقد عد هذا المجاز عند كثير من علماء البلاغة العرب من أعظم قواعد علم البيان ومن مهمات علومه، بل أعظمها على الإطلاق، كما يرى يحيى بن حمزة العلوي (ت ٧٤٥هـ) ؛ (لأن سر البيان وجوهره لا يظهر إلا باستعمال المجازات الرشيقة والإغراق في لطائفه الجميلة الرائقة وأسراره الدقيقة كالاستعارة، والكناية، والتمثيل، وغيرها من أنواع المجاز، وكلما كان المجاز أوقع فالفصاحة والبلاغة أعلى وأرفع .). [٣٨] ولهذا كان المجاز أبلغ من الحقيقة، وكان، كما ينص ابن الأثير: « أولى بالاستعمال من الحقيقة في باب الفصاحة والبلاغة ؛ لأنه لو لم يكن كذلك لكانت الحقيقة التي هي الأصل أولى منه، حيث هو فرع عليها، وليس الأمر كذلك، لأنه قد ثبت وتحقق أن فائدة الكلام الخطابي هو إثبات الغرض المقصود في نفس السامع بالتخييل والتصوير، حتى يكاد ينظر إليه عياناً . » [٣٩]

ويوضح لنا عبد القاهر الجرجاني بعد مصادقته على ما ذكر وتأكيده على الإجماع بأن « المجاز أبداً أبلغ من الحقيقة »، يوضح بنحو أكثر عمقاً ودقة وتحليلاً العلة في ذلك بقوله:

« ونعلم أن كل ممنوع مرغوب وأن النفس دائماً تبحث عن الخفي وذلك طلباً للمعرفة والعلم، أليس الإغراء يكون في بعض الكشف دون الكشف كله، أليس في التلويح دون التصريح وفي الإشارة دون العبارة تلفظاً، لذلك فلن يكون هناك شوق إلى الشيء مع كمال العلم به. ولا كمال الجهل، بل إذا علم من وجه شوق ذلك الوجه إلى الآخر، فتتعاقب الآلام واللذات ويكون الشعور بتلك الآلام واللذات أتم، وعند هذا فالتعبير بالحقيقة يفيد العلم، والتعبير بلوازم الشيء الذي هو المجاز لا يفيد العلم بالتمام، فيحصل دغدغة نفسانية، فكان المجاز ألطف وأبلغ من الحقيقة ».(٤٠)

وإذن فإن من جملة الأسباب المهمة التي جعلت المجاز ألطف وأبلغ من الحقيقة هذه الدغدغة النفسانية والتأثير الروحاني الذي يستولي على المتلقي مع التعبير المجازي البديع، وهذه اللذة أو هذا الجهد اللذيذ الساحر الذي يواجهه في البحث عن خفايا وأسرار هذا التعبير أو صوره الدقيقة وآفاقه المتوارية نتيجة لانحرافه عن معناه الوضعي المألوف، ثم الراحة والمتعة التي تغمره بعد الكشف عن هذه الخفايا وهذه الأسرار والصور والآفاق . والتي من شأنها أن تزيد وتتضاعف كلما كانت الخفايا أدق وألطف وأبعد وكانت المحاولة المبذولة في تحصيلها أصعب ؛ ذلك لأنك ، كما يقرر الجرجاني نفسه « استحققت الأجرة على الغوص وإخراج الدر، لأن الدر كان بك، واكتسى شرفه من شرفك، ولكن لما كان الوصول إليه صعباً وطلبه عسيراً، ثم رزقت ذلك وجب أن يجزل لك ويكبر صنيعك » .(٤١)

عندما يصف واصف المرأة على نحو الحقيقة بأنها واسعة العينين فإنه يعبر بجملة

عن صفة واحدة فقط . ولكنه عندما يستعمل المجاز ويصفها بأنها (غزالة)، ويقول: « رأيت غزالة، وعانقت غزالة، أو سامرتني غزالة، فإنه هنا لا يشير بلفظة (غزالة) إلى سعة أو جمال عينيها فحسب، لأن لفظة (غزالة) تتسع للإشارة إلى كل ما يتصف به هذا الحيوان من نواحي الجمال: كضمور البطن، ورهافة القوام، ورشاقة الحركة، وخفة العدو، وروعة الالتفات، وغير ذلك من الصفات . هذا بالإضافة إلى جمال العينين، وبذلك يكون هذا الواصف قد اختصر ألفاظاً أو جملاً في لفظة واحدة ..

ومثل ذلك يكون الحال عندما ينعت متكلم رجلاً على نحو الحقيقة بأنه « ذائع الصيت » أو أنه « رفيع الشأن ». فإنه يكون قد عبر عن صفة واحدة في جملة، بينما يتمكن هذا المتكلم نفسه من التعبير بكلمة مجازية مفردة واحدة عن هذه الصفة وصفات أخرى غيرها وهي كلمة (نجم) ، إذ أنه عندما يقول: « نجم أطل علينا في مرابعنا » ويقصد هذا الرجل المنعوت نفسه، يكون قد أشار إلى رفعته وشموخه وعلو شأنه وذيوع صيته وجمال صورته وإشراقه وبعد أثره . لأن هذه الصفات كلها مرتبطة بـ (النجم) جارية عليه . وهكذا يكون هذا المتكلم باستعمال هذا التعبير المجازي قد اختصر الكلام وصفاه من فضول القول، وكثف المعنى وأكده وأبعد المرمى وعظمه، وجعل الوصول إليه محتاجاً إلى التدقيق والتأمل والفطنة وبعد النظر ورهافة الحس ، وعلى قدر الجهد الذي يبذل في طلبه سيكون الثواب. وهذا هو ما يجعل التعبيرات المجازية البديعة المبتكرة البعيدة فخمة المعاني رائعة موجبة للمتعة واللذة.

هذا الاختصار وهذا التكثيف والتركيز والتوسع والإبعاد في المرمى الناتج عن استعمال المجاز والذي اعتبره الناقد الفرنسي (هنري موريه) [٤٢]« لعبة فكرية لذيذة في حد ذاتها »، هو الذي يؤدي إلى غموض المعنى أو خفائه ويفرض على المتلقي جهداً معيناً للكشف عنه والعثور عليه أو معرفة أبعاده وسبر أغواره، فيكون لهذا

الكشف وهذا الوصول بعدها، كما يقول (موريه) نفسه ـ قد استحق الثواب وحظي بلذته الأخرى . وهذه اللذة تكون على قدر قيمة المعنى المكتشف ومكانته أو فخامته، كما يعبر الجرجاني، والمجاز البديع المبتكر بطبيعته يفخم المعنى ويعظمه .

يقول الجرجاني: « واعلم أن الذي ذكرت لك في المجاز هناك من أن من شأنه أن يفخم عليه المعنى وتحدث فيه النباهة قائم لك مثله ههنا، فليس يشتبه على عاقل أن ليس حال المعنى وموقعه في قوله: فنام ليلي وتجلى همي، كحاله وموقعه إذا أنت تركت المجاز وقلت: فنمت في ليلي وتجلى في همي . كما لم يكن الحال في قولك: رأيت أسدا، كالحال في: رأيت رجلا كالأسد ... وإن أردت أن تزداد للأمر تبياناً فانظر إلى بيت الفرزدق:

يحمى إذا اخترط السيوف نساءنا   ضرب تطـير له السواعـد أرعـل

وإلى رونقه ومائه وإلى ما عليه من الطلاوة ثم ارجع إلى الذي هو الحقيقة وقل: نحمى إذا اخترط السيوف نساءنا، بضرب تطير له السواعد أرعل، ثم اسبر حالك هل ترى مما كنت تراه شيئا . وهذا الضرب من المجاز على حدته كنز من كنوز البلاغة ومادة الشاعر المفلق والكاتب البليغ في الإبداع والإحـسان، والاتساع في طريق البيان . » (٤٣)

يترتب على هذا التصور، كما هو واضح القول: بأن الكلمة أو العبارة في حالة إمكانية تجاوز معناها الحقيقي أو علاقتها الوضعية إلى إيحاءات ومعان وعلاقات وأبعاد مجازية متعددة، ينبغي عدم تحديد أي من هذه المعاني بالنسبة أو الإضافة أو الارتباط بأداة التشبيه أو بأية قرينة لفظية معينة . لأن هذا التحديد أو التقييد يربطها بمعنى واحد، ويجردها من الدلالة على المعاني الأخرى الممكنة . كما أشرنا إلى ذلك من قبل، فعندما يقال مثلاً: « أسداً رأيت » عن رجل يراد مدحـه، غيره عندما يقال:

« رأيت شجاعاً كالأسد »، أو يقال: « رأيت الرجل أسداً في مهابته أو في قوته وشممه وشموخه... ». فكلمة (أسد) وحدها، دون هذا التحديد قابلة لأن تجمع هذه المعاني كلها وغيرها من معاني القوة والسطوة والبطش والقدرة والنفوذ والجرأة والهيبة، وما إلى ذلك من صفات . وهذا هو في الواقع ما جعل كثير من النقاد العرب القدامى يقللون من أهمية ذكر القرينة اللفظية المباشرة الدالة على تحديد المعنى المراد في حال استعمالها المجازي، ويفضلون أن تترك للموقف ومقتضى الحال، أو يعولون على السياق الكلامي الذي يقرب المراد، أو يخفيه ويلطفه ويمنعه على غير البارع الحاذق الفطن من المتلقين.

إن القول بتقديم المجاز على الحقيقة والاعتقاد في تفخيمه للمعنى وإثرائه وبعد تأثيره لم يكن مقصوراً على نقادنا العرب القدامى أو على معظمهم على الأقل، وإنما هو اعتقاد كان سائداً بين كثير من النقاد الرومانتيكيين وهو غالب لدى معظم النقاد المعاصرين بنحو عام، بل أن هناك منهم من يبالغ نوعاً ما فيقرر ما قرره بعض نقادنا ولغويينا، وهو « أن المجاز هو الأصل وليس الفرع، والقاعدة وليس الاستثناء، وأن اللغة الأولى هي اللغة المجازية التي لم تكن تقوم على طبيعة الأشياء بل كانت كلها صور تحول الجمادات إلى كائنات حية ». (٤٤) ولذلك كان المجاز بما يمتلك من هذه الطاقات والإمكانيات في بث الروح وبعث الحيوية والحركة في الأشياء أداة لتجسيد دقائق الفكر وأسرار النفس الباطنة وكوامن الوجدان الخفية وبث الحركة والحياة والحيوية فيها وتصويرها بمختلف زواياها وأبعادها الظاهرة والداخلية المستترة بلغة مصفاة تختزل الأشياء وتختصر المسافات وتجعل المعنى مكثفاً مكتنزاً وتحول الأحلام إلى يقظة، وتجعل غير المرئي قابلاً للرؤية وغير الممكن قابلاً للإمكان والتصديق . وهكذا يكون المجاز بطرقه المختلفة وفقاً لهذا المفهوم مصدراً أساسياً للصور الشعرية التي يكشف عنها الشاعر المبدع من خلال مخيلته ومظهراً لها، ووسيلة لتحويلها إلى موضوعات

ومضامين نرى فيها انعكاساً لشخصيته وتعبيراً عن روعة إبداعه . (٤٥)

وهذا التصور لحقيقة المجاز، هو الذي جعله وثيق الصلة بلغة الشعر في مفهوم النقد الحديث . بل جعله منطلقاً أساسياً مهماً في الحديث عن اللغة الشعرية . إن « احتفال النقد الحديث بالمجاز »، كما ينتهي أحد الدارسين لقضية المجاز، « إنما كان احتفالاً باللغة الشعرية التي لا تطابق إلا ذاتها، اللغة المسهدة التي تجتاحها عاصفة النفي، ثم تطيل الاغتراب ويتناءى بها المزار وهي تتطلع إلى معنى فوق المعنى على أجنحة الخيال، وتقتنص اليقظة في طريق الأحلام . » (٤٦)

وجدير بالتنبيه إلى أننا عندما نتحدث عن المجاز هنا وعن مكانته وفاعليته ووثاقة صلته بالإبداع الشعري واللغوي والبياني الفني بنحو عام، لا نعني المجاز على إطلاقه أو بكل مستوياته. فهناك من المجازات ما تكون قد استهلكت واستنفذت أبعادها الدلالية، أو تحولت دلالاتها مع مرور الزمن وطول الاستعمال إلى دلالات حقيقية، لذلك فالاستعمال المجازي كما يفيد (ريفاتير): لا يكون في كل أحواله ذا خاصية أسلوبية، بل إن ثمة كثيراً من المجازات لا تتوفر على أثر أسلوبي فتندرج ضمن الاستعمال العادي والمبتذل، (٤٧)وإذا رأينا من نقادنا العرب القدامى من يصرح فيوهم بإرادة عموم المجاز، فإنه في الحقيقة يريد عموم بديع وغريب المجاز وليس كل المجاز . فالجرجاني الذي رأيناه يقرر مثلاً بأن « المجاز أبدا أبلغ من الحقيقة » يستدرك بعد ذلك فيقول: « ولا يغرنك من أمره أنك ترى الرجل يقول: أتى بي الشوق إلى لقائك، وسار بي الحنين إلى رؤيتك، وأقدمني بلدك حق لي على إنسان، وأشباه ذلك مما تجده لسعته وشهرته يجري مجرى الحقيقة التي لا يشكل أمرها، فليس هو كذلك أبدا، بل يدق ويلطف حتى يمتنع مثله إلا على الشاعر المفلق، والكاتب البليغ، وحتى يأتيك بالبدعة لم تعرفها، والنادرة تأنق لها . » (٤٨)

المجاز ولغة الشاعر :

بناء على ما تقدم ذكره من مكانة المجاز وأهميته وما يؤدي إليه استعماله من تكثيف للمعنى وتأكيده وتفخيمه وإثرائه وتعميقه وزيادة تأثيره أصبح المجاز بكل ما ينحدر عنه وينطوي تحته ويرجع إليه من طرق وفنون وفروع الوسيلة المهمة التي يعتمد عليها الشاعر المبدع في بناء لغته الشعرية الخاصة، والطريق الذي يرتقي من خلاله بهذه اللغة إلى عالمها البياني الساحر المثير، والأداة التي يصور بها أحاسيسه وما استكن في وجدانه وأعماق نفسه ويجسد بها مداركه ورؤاه ويعلن عن نبوءاته وتطلعاته . حيث لا يتيح له كل ذلك ويسمح به غير المجاز . المجاز يدخل دخولاً أولياً، كما يقول يحيى العلوي : (٤٩)« وله مدخل عظيم، وهو أحق بالاستعمال في باب الفصاحة والبلاغة ؛ « لأنه جوهر الكلام الخطابي الذي » إنما يكون لإثبات الغرض المقصود في نفس السامع، وتمكنه في نفسه على جهة التخيل والتصور حتى يكاد ينظر إليه عياناً »

يقول ابن الأثير (ت ٦٣٧هـ): « وأعجب ما في العبارة المجازية أنها تنقل السامع عن خلقه الطبيعي في بعض الأحوال حتى أنها ليسمح بها البخيل ويشجع بها الجبان ويحكم بها الطائش المتسرع، ويجد المخاطب بها عند سماعها نشوة كنشوة الخمر، حتى إذا قطع عنه ذلك الكلام أفاق وندم على ما كان منه من بذل مال أو ترك عقوبة أو إقدام على أمر مهول . وهذا هو مجرى السحر الحلال المستغنى عن إلقاء العصا والحبال » . (٥٠)

يتخذ الشاعر (المجاز) إذن كوسيلة للتوسع والتجسيد والتفخيم والتأكيد والخطاب بالهيئة المتحركة والصورة المرسومة الحية المؤثرة بدلاً من الخطاب المباشر المحدود التأثير، كما يتخذه وسيلة للشحن والتكثيف في المعاني مقابل اختزال الألفاظ، حيث البلاغة تكمن في هذا التكثيف وهذا الاختزال، « فكلما كانت معاني الكلام أكثر، ومدلولات ألفاظه أتم، كان أحســـــن »، كما يقول ابن أبي الحديد (ت ٦٥٥هـ)، « ولهذا قيل خير الكلام ما قل ودل ؛ فإذا كان أصل الحسن معلولاً

لأصل الدلالة، وحينئذ يتم إشباع الجملة، لأن المعاني إذا كثرت وكانت الألفاظ تفي بالتعبير عنها، احتيج بالضرورة إلى أن يكون الشعر متضمناً ضروباً من الإشارة وأنواعاً من الإيماءات والتنبيهات، فكان فيه غموض، كما قال البحتري:

والشعر لمح تكفي إشارته   وليس بالهذر طولت خطبه [٥١]

وضروب الإشارة وأنواع الإيماءات وطرق التلميح كلها بعض مظاهر المجاز كما تبين من قبل . وإذاً فبالمجاز ينطلق الشاعر باللغة من آفاقها المألوفة المحدودة إلى عالم التواصل الروحي والتفاعل الشعوري أو الوجداني اللا محدود . وهو قد يبالغ ويغالي أحياناً في اتخاذه هذه الوسيلة، ويجمح في ذلك حيث تجمح به العاطفة ويحلق به الخيال، ويوغل حيث توغل وتتعمق لديه التجربة وتبحر الروح في آفاقها الرحبة الواسعة والمجاز وسيلته ، يطاوعه ويتسع له مهما امتدت آفاق روحه واتسع خياله ، حتى ليرى من لا يحس بمثل إحساسه ولا يدرك أبعاد تجربته في جموحه في هذا الاتساع إلغازاً وانغلاقاً، أو عبثاً وتطاولاً على اللغة، وربما اعتبر ذلك دليلاً على القصور والعجز والإخفاق أو العبث، ولكن من يدرك معنى الشعر ويعرف طبيعة لغته المجازية الحرة الطليقة وامتدادها وطبيعة التكثيف والشحن المعنوي لا يجد في ذلك غرابة ولا مغالاة ولا شذوذاً وإنما يدرك أن ذلك من طبيعة لغة الشعر، ليس الشعر الحديث الجيد وحده، وإنما بديع الشعر القديم أيضاً، كما وجدنا ابن أبي الحديد والبحتري يشيران إلى ذلك .

لقد اتخذ الشعراء العرب القدامى المجاز كإحدى الطاقات الفعالة العظيمة الكامنة في اللغة وسيلة للانطلاق بلغتهم من أطرها المعجمية المحدودة وقوانينها الموضوعة الثابتة إلى عالمها الحيوي اللامحدود ؛ إلى الآفاق التي يمكن أن تتسع لعوالم الإنسان الداخلية وهواجسه ومسارات تفكيره وخوالج شعوره وانفعالات نفسه البعيدة

العميقة الشاسعة، وتتسع لتطورات الأحداث وتغيرات الأمزجة والأطوار وتحولات الأزمان والأغراض والأذواق . فأخذوا كلمة البحر على سبيل المثال وتجاوزوا بها معناها المتعارف عليه بين عامة أهل اللغة إلى معان أخرى عديدة مختلفة متكاثرة، وتوسعوا في استخدامها مع مرور الزمن واتساع البحر نفسه .

أطلقوا كلمة (البحر) ـ بالإضافة إلى دلالتها الحسية المعروفة ـ على الرجل الكريم، وعلى المحنّك القوي، وعلى العالم الغزير العلم والمعرفة، وعلى الحليم الرحب الصدر، كما أطلقوها على المكان الواسع الممتد، وعلى الدم الغزير أو العميق، وعلى البطن العظيمة، وعلى الفرس السريع، وعلى الماء المالح . ولم يكتفوا بذلك وإنما راحوا يشتقون من هذه الكلمة ألفاظاً وصيغاً عديدة . فقالوا: « استبحر لسانه، أي اتسع له القول، واستبحر الماء العذب، أي أصبحت ملوحته كملوحة البحر، وقالوا: تبحر في العلم، وهو متبحر في علم كذا أي متضلع منه، ودم بحراني، أي أسود كسواد عمق البحر ».[٥٢]

وجاء الشعراء والأدباء العرب المحدثون فساروا على نهج أسلافهم في التوسع في معاني الكلمة نفسها (البحر)، كما توسعوا في غيرها عن طريق المجاز، فأضافوا إلى معانيها ومدلولاتها القديمة معان ومدلولات جديدة، تلازم البحر في حقيقته أو تلازم صفة من صفاته أو أثراً من آثاره . وإن اختلفت في ظاهرها عن المدلول الأصلي للكلمة . فاتخذوا من كلمة (البحر) رمزاً للغربة، والضياع، والوحشة، والتشرد، والصخب، والغضب، والخوف ، والرهبة، والثورة، والدمار، والموت، والرحيل، والهجران، والبعد، والفراق . كما اتخذوا منها رمزاً للأصل والمحتد، وللثروة، واللقاء، والحرية، والتأمل، والهيبة، والفن الساحر، والحب الآسر، والجمال الأخاذ...

كل هذه المعاني وثيقة الصلة بالبحر ملازمة له ولما يبعثه في الفكر من خواطر

ويتركه في النفس من آثار في نظر الشاعر البعيد النظر الواسع الخيال العميق الرؤية، وربما في نظر كل من يماثله في التجربة ويشاركه في الإحساس والتصور والشعور المرهف أيضاً، ولكنها قد تكون غريبة مدهشة، وربما نافرة خارجة عن حد المعقول في نظر المتحدث العادي باللغة ؛ إذ لا وجود في ذهن هذا الأخير في الغالب إلا للمعنى المعجمي الأصلي للكلمة. ولا يعرف لها إلا وظيفتها الذهنية العقلية . أما وظيفتها الشعورية والإيحائية فهي غائبة أو بعيدة عن إدراكه، ولذلك فهو لا يتمكن من تصور العلاقات الخفية بين معناها والمعاني أو المدلولات المجازية الأخرى المستحدثة المبتكرة من قبل الشاعر، لأنه لا يمتلك ما يمتلكه الشاعر من شفافية ومن نفاذ الإحساس وبعد الخيال وقدرة على التحليل والمقارنة والربط ولا يتعامل ويتفاعل مع اللغة كما يتعامل ويتفاعل معها الشاعر .

وبناء على ما تقدم فلا يُستغرب أن يقرأ المتحدث العادي باللغة نصاً شعرياً استخدمت فيه كلمة (البحر) بأحد المعاني المجازية المذكورة أو ببعضها فيتردد أو يتحير في فهمه، أو يلتبس عليه المفهوم ويتعقد، فيرفض النص، ويتهم لجهله الشاعر بالتطاول على اللغة أو بالعجز والقصور فيها . بينما لم يخرج الشاعر في حقيقة الأمر عن نطاق الاستخدام المجازي المشروع ونظام الانزياح والاتساع الذي يرتكز عليه في بناء لغته الشعرية الخاصة .

إن المجاز، كما سبق القول، اتساع وانزياح وعبور وتجاوز لا حدود له، وفي المجاز كل شيء جائز ممكن . ولو كان المجاز كذباً ـ كما يصرح ابن الأثير « لكان أكثر كلامنا باطلاً ؛ لأننا نقول: نَبَت البَقْلُ، وطالت الشجرة، وأينعت الثمرة، وأقام الجبل، ورخُصَ السعر، ونقول: كان هذا الفعل منك في وقت كذا، والفعل لم يكن وإنما يكون، ونقول: كان الله، وكان بمعنى حدث، والله قبل كل شيء، وقال في قول

الله عز وجل: (فوجَدَا فيها جِدَاراً يريدُ أن ينقض فأقامه). لو قلنا لمنكر هذا كيف تقول في جدار رأيته على شفا انهيار ؟ لم يجد بداً من أن يقول: يهم أن يَنْقَضَ، أو يكاد، أو يقارب، فإن فعل فقد جعله فاعلاً، ولا أحسبه يصل إلى هذا المعنى في شيء من ألسنة العجم إلا بمثل هذه الألفاظ . » (٥٣)

وإذا كان المجاز اتساع بلا حدود وانزياح وتجاوز وعدول، وكان العدول يعني كما يعبر أحد الدارسين: « خرقاً لمثالية في الوضع والعرف على مستوى كل من اللغة والعرف الأدبي » (٥٤)فإنه يصبح من غير المستغرب ولا المستنكر من الشاعر أن يستخدم كلمة (البحر) السابقة الذكر مثلاً، لا ليريد بها معناها المعجمي المألوف، ولا معنى واحداً محدداً من معانيها الأخرى المرتبطة، وإنما ليختزل فيها جملة من هذه المعاني ويتخذ منها رمزاً موحياً يشير به إلى تداعيات ثرية متعددة الأبعاد متجذرة مترامية الأطراف . يترك للقارئ الفطن المتذوق استشفافها و « يبقي نفس السامع تتسع في الظن والحساب فيها »، كما يعبر نافدنا القديم على نحو ما رأينا، ويعطيه فرصة للحدس والتفكير وإبعاد النظر والتصور، مما يصقل قريحته ويخصب خياله ويرفق إحساسه .

إننا لا نستطيع مثلاً أن نقطع في تحديد المعنى الذي قصده المتنبي في استعارته حين شبه ممدوحه بالبحر فقال:

فلم أر مثلي من مشى البحر مثله ولا رجلاً قامت تعانقه الأسد (٥٥)

هل أراد المتنبي أن يصف هذا الممدوح بشدة الكرم أو بعظم الحلم وسعة الصدر، أو بغزارة العلم والمعرفة أو بالحنكة والشجاعة . هذه المدلولات المجازية لكلمة (البحر) كلها كانت مألوفة بين عامة أهل الأدب في عصره، وقد يكون أرادها كلها بالفعل، ولا مانع من أن يكون قد أراد معان أخرى غيرها، كالهيبة والرهبة أو المهابة

والعظمة، وإن لم تكن مشهورة، لاسيما وأن السياق الشعري في البيت لا يمنع من ذلك. فقد شبهه بالأسد أيضاً، وهذا التشبيه يرشح بدوره إرادة مثل هذه المعاني. وهكذا يكون المتنبي قد اختزل لنا كل هذه المعاني وهذه التداعيات في كلمة مجازية واحدة، هي كلمة (البحر)، وجعلنا بدهشته وشدة إعجابه بممدوحه التي توحي با هذه الكلمة نتوسع في الظن والحساب والحدس إلى حد يمكن أن نتصور معان أخرى غير المعاني التي ذكرت . ولو كان قيد المراد من الكلمة بقرينة معينة وحدده لأفسد علينا متعتنا في هذا الظن والتوسع والحدس وضيق من أبعاد معناه وقلل من قيمته.

إن عاطفة الشاعر أبداً متوثبة جامحة وخياله واسع بعيد لا تحده حدود، ولذلك فقد يصل بـ (البحر) إلى أبعد من حدود البحر نفسه . فإذا كانت، كلمة (البحر) في الاستعمال المجازي المألوف تعني من جملة ما تعني سعة الجود والكرم، فقد انزاح هذا المعنى في خيال المتنبي ، حتى أصبحت كلمة (البحر) تقصر عن الدلالة على هذا المعنى، ولذلك كان لا بد من إعطائها معنى جديداً، وهو الدلالة على السعة المتناهية، السعة التي يغرق فيها البحر الحقيقي نفسه .

نضحت بذكراكـم حـرارة قلبـها فسارت وطول الأرض في عينها شبـرُ
إلى ليث حرب يُلحم الليث سيفه وبحـر نـدىً في موجـه يغرق البحرُ(٦٥)

وحتى هذه المعاني العديدة وغيرها مما اخترعه الشاعر العربي القديم عن طريق المجاز وأضافه للمعنى المعجمي لكلمة (البحر) لم تك كافية للتعبير عما يسبح فيه خيال الشاعر الحديث المبدع وينفذ إليه بفكره الخصب، وأصبح لابد له كما أشرنا من أن يشحن هذه الكلمة بطاقات متوهجة من جديد حياته وفكره وعالمه الخاص وأن يبدع لها صوراً ومعان وإيحاءات مبتكرة، ويجعل منها رمزاً موحياً يشير به إلى تداعيات جديدة متجذرة مترامية الأطراف. كما نرى ذلك متمثلاً في قصيدة « البحار

والدرويش » لخليل حاوي، [٥٧] حيث تصبح كلمة (البحر) الألغازية هذه وما يشتق منها ويركب معها من صيغ لبنات في بناء لغة شعرية جديدة، حينما تتخذ هذه الكلمة والصيغ التي يشتقها أو يركبها منها أو معها رموزاً للحياة كلها، بكل ما فيها من أبعاد وظروف وأعباء، وبكل ما يكتنفها من يأس وأمل، ويجعلها رمزاً أسطورياً للمجهول بكل ما فيه من أعماق ودهاليز، وعنواناً للرحلة والهجرة بكل ما تتخللها من مخاطر وتمر بها من دروب ومسارات مضنية مرهقة مظلمة، أو مسرات غامرة مضيئة . كما يتخذ منها رموزاً للبحث الصوفي عن الحياة والحب وعن المخلص ونفحات المجهول العطرة، وإن كان هذا البحث يحيط به الموت ويحوم حوله اليأس ...

بعد أن عانى دوار البحر
والضوءَ المداجي عبر عتمات الطريقْ
ومدى المجهول ينشق عن المجهول
عن موت محيقْ
ينشر الأكفان زرقاً للغريقْ

....

مبحر ماتت بعينيه منارات الطريقْ
مات ذاك الضوء في عينيه مات

وإذا كانت تجتمع في كلمة (البحر) في قصيدة « البحار والدرويش » لخليل حاوي جملة من المعاني الألغازية، وتصبح هذه الكلمة أحياناً ملتقى لمعاني متناقضة، فيها: الأمل واليأس، واللقاء والبعد والخلاص والضياع، والحياة والموت، فإن أبعادها أو إيحاءاتها ومعانيها الألغازية تمتد عند الشاعر عبد الوهاب البياتي إلى ما هو أبعد من ذلك . ولنستمع إليه في قصيدته « الشهداء لن يموتوا » حيث يقول : [٥٨]

لن يموت الشهداء
فهم البذرة والزهرة في أرض الفداء
وهم الساحل والبحر وشعر الشعراء
كلما خيل ليل
فجرت بغداد في محنتها نهر ضياء

إن كلمة (البحر) في السطر الثاني من هذا المقطع لا تحمل في الواقع دلالة مجازية واحدة، وإنما تتسع لشحنة كبيرة من الدلالات، فيها القديم المطور المصعد، وفيها الجديد المبتكر. فمثلما توحي بصفتها للشهيد بالجود والسخاء العظيم، لأنه جاد بنفسه في سبيل وطنه، والجود بالنفس أسمى غاية الجود، يمكن أن توحي بدلالاتنا وبمضموننا السياقي العام على صفات أخرى في الشهيد . فالشهيد في مضمون هذه الكلمة هو الأمل ومصدر القوة الذي تعول عليه البلاد، وهو درعها وحصنها وركنها المهيب وسلاحها الرهيب، وهو السفينة أو الجسر الذي تعبر به ومن خلاله وخلال أمواج كفاحه نحو تحقيق العدالة والحرية والنور... وهكذا فالشهيد هو البحر بكل ما يحمل من ثراء وسخاء وكل ما ينطق به من معاني الرهبة والهيبة والعظمة والأمل والرجاء والموت والحياة، وهو البحر في كونه الوسيلة للعبور والوصول والخلاص.

وإذا كان الأمر كذلك في إمكانية الاتساع والتجاوز والشحن والتجديد عن طريق المجاز، فهل من مشاحة بعد ذلك في أن يصف الشاعر عين محبوبته بالبحر، لا ليعبر عن اتساعها أو زرقة لونها أو خضرته، وإنما ليصور بعض ما يتجسد في تلك العيون الجميلة في خياله من السحر والفتنة والرهبة والهيبة والإغراء وشرود الفكر والتيه وانفلات زمام العقل وفقدان الإرادة، أو يرسم فيها من الأمل والإشراق وصحوة اللقاء وتوحد النفس وشفافية الروح واتساع الكون وصفائه ولحظات التأمل

والانعتاق الغامرة، وما قد تعكسه نظرات تلك العيون وتموجات الضوء في أعماقها من تمرد وغضب وثورة وصراع وما قد تتركه في النفس من قلق وخوف من الرحيل أو الهجران والبعد وغربة النفس... وكم للعيون مثلما للبحر من قدرة على التحاور والإيحاء والتأثير في النفس بكل ذلك ؟ وكم في نظرات هذه العيون من المعاني الثرية اللامتناهية مثلما هو البحر ؟ ولا سيما تلك العيون الجميلة التي تسلط على النفس الحساسة المرهفة الشاعرة. قد يشعر الفرد العادي بطبيعته الإنسانية الفطرية حيال نظرات العيون بفيض من الأحاسيس أو المعاني أو المؤثرات ويتفاعل معها، إلا أن هذا الشعور مهما اتسع يبقى ذاتياً محدوداً، لا يوازي الشعور العميق الذي يتجسد ويتجذر ويتموج ويتنامى في أعماق نفس الشاعر وخياله وفكره، حتى لكأنه يختزل شعور العالم بأجمعه، أو يتخذ صفة العالمية . كما يشير إلى ذلك (جان كوهن).(٥٩)

هل يمكن للفرد العادي مثلاً أن يرى في العيون الجميلة ذلك الفيض الزاخر من المعاني والخواطر والصور والتداعيات، وذلك البعد الحياتي الطفولي الثري الذي يراه الشاعر صلاح عبد الصبور حين يقول:

عينـاك عشي الأخيـر
أرقـد فيهـما، ولا أطيـر
هـدبهـا وثيـر
خيرهمـا وفيـر
وعنـدما حـط جنـاح قلـبي الـ ق
بينهـما، عـرفـت أننـي أدركـت
نهـايـة المسير (٦٠)

لم تعد العيون هنا هي تلك العيون الباصرة الناظرة على الحقيقة فحسب، أو

أنا تلك العيون السوداء أو الزرقاء أو الحوراء التي ترسم في خيال الشاعر لوحة جذابة فاتنة، وإنما هي في مجاز الشاعر الواسع البعيد الحياة في طفولتها البريئة، وهي المأوى والملاذ، وهي النعيم المهفهف الوافر، وهي المصير المشرق و سر الحياة كلها . فقد أدرك با وفيها بعد تجواله وتحليقه اللاهث في آفاق الخيال نهاية مسيره .

هذه المعاني لا يتسع لها غير أفق الشعر وخياله الخصب ؛ لأن الفرد العادي لا يمتلك تلك الروح الشفافة والعاطفة المرهفة التي تنفذ إليها، ولا يدرك أسرار اللغة التي تنصهر وتتفاعل داخل وجدان الشاعر وتخترق أعماق نفسه لتصور ما يعتمل في داخلها، لأنه وبكل عفوية وبساطة ليس بشاعر.

لا يدرك المتحدث العادي باللغة من المرأة، كمثل آخر، إلا كونها زوجة وأم، وأنثى جاذبة . وقد لا يتصور من معانيها سوى الإنجاب والرعاية والحنان والعطف والرقة والأنوثة واللذة الحسية والمتعة، ثمة الضعف والطاعة والخضوع والاستسلام، وثمة الإغراء والغواية والدهاء والمكر والخداع أيضاً . أما المرأة في نظر الشاعر المرهف المبدع فهي شيء أبعد من ذلك وأعمق وأكبر . إنها الملاك والشيطان في آن واحد، وهي أسطورة الجمال والعشق والحياة، وهي المعنى والأصل والموطن ومستقر الروح والجسد وهدوء النفس، ونبع العطف والحنان الذي لا ينضب ولا يفنى، وكـ اللذة والمتعة الغامرة التي لا تنفذ، وهي قبل كل ذلك رمز الحب والخصب والميلاد والعطاء والنماء والنقاء والصفاء وأناقة الوجود وبداعة التكوين، وهي الصوت الجميل الهامس الذي ينادي بيام الروح أو بإشراق النفس وتجدد الحياة، كما أنها الكيان الذي يمكن أن تجتمع فيه المفارقات والمتناقضات: البراءة والفتنة، والرقة والقسوة، والقوة والضعف، واللين والصلابة، والحب والكره، والأمل واليأس، واللقاء والفراق والحياة والموت ؟...

هذه الشحنة الهائلة من المعاني لا يمكن أن تنحصر وتختزل في عبارة مفردة، ولا يمكن أن يعبر عنها بلفظ واحد إلا لفظ المرأة، في لغة الألغاز. « فالألغاز هو المعنى الذي يعجز ظاهر اللفظ عن الإتيان أو الإفصاح به. إنه، في مجال الشعر، كالتأويل في مجال الفكر. فكما أن التأويل كشف عن المعنى الخفي الحقيقي، فإن الألغاز كشف عن المعنى الباطن وراء اللفظ. ».(٦١) ونتيجة لهذا التكثيف المعنوي وهذا الكشف البارع عن المعاني الخفية الكامنة وراء اللفظ « ولاحتماله وجوه التأويل كان الألغاز أرحب وأعمق وأبعد، وكان أبلغ من الحقيقة وأحسن موقعاً في القلوب والأسماع » كما وجدنا نقادنا العرب القدامى ينصون على ذلك.

وهذا التكثيف والكشف والتوسع المعنوي، وهذه الهالات أو الوجوه والقيم الدلالية غير المتنامية والظلال والأبعاد المعنوية الجديدة الهائلة التي يكسبها أو يكسوها الشاعر المبدع للألفاظ من خلال استعماله الألغازي لها، هي التي تجعل من لغة الألغاز الشعري بمثابة تكوين « لغة في لغة » كما أشير إلى ذلك من قبل . إن في هذه اللغة الجديدة الخاصة أو اللغة الداخلية إن صح التعبير ما قد يعد خروجاً على اللغة الأصل، لأنه يتضمن تجاوزاً لحدودها الوضعية المعهودة وخرقاً لمنطقها الواقعي المتعارف عليه، ولكنه لا يعني إلغاءها ونبذها أو البعد عنها، وإنما يمثل في الغالب تحركاً مستمراً في داخلها وضمن أطرها وخلق عناصر جديدة من عناصر قائمة في الأصل وإنتاج خلايا شابة مفعمة بالحيوية من خلايا قد تكون هرمت واستهلكت، وتكوين مجهول من معلوم.

هذا الخلق اللغوي الجديد والمجهول المكتشف من قبل الشاعر المبدع ومن خلال مجازاته المتسعة الأبعاد، قد يكون غريباً منكراً حتى على لغة الشعر الموروثة نفسها وعلى أنساقها وصورها الراسخة في الأذهان أو في ذاكرة الأجيال، غامضاً

مستغلقاً على من لا يعرف أصله وطبيعة تكوينه ، غريباً على من ليست لديه الملكة الكافية لاستشراف أبعاده، لاسيما إذا تناءت هذه الأبعاد وتعمقت طرفها ومساراتا .

ولنهب الأديب المثقف، فضلاً عن الفرد العادي، تمكن من استيعاب الصلة بين عين الفتاة الجميلة والبحيرة الزرقاء الواسعة، أو لحظ نوعاً من العلاقة بينها وبين البحر، أو بين زرقتها وزرقة الفيروز، أو خضرتا وخضرة الحقول الفارهة الرائعة . فهل يسعفه منطقه العادي وخياله المحدود في استيعاب الصلة بينها وبين (عش الطائر)، أو بين هدبا والفراش الوثير، على نحو ما استوعبه وتصوره عبد الوهاب البياتي في المقطع الشعري الذي سبق ذكره، حين قال:

عينــاك عشي الأخيــر
أرقــد فيهــما، ولا أطيــر
هــدبهــا وثيــر
خيرهمــا وفيــر

هنا المحك الذي تظهر فيه بعض أبعاد لغة الشعر العميقة على حقيقتها، وينشأ الصراع حولها، حيث تتجلى فيها صعوبة الاختراق، وينشأ الحكم عليها بالغموض . والسؤال عن نوع هذا الغموض وجدواه أو مدى فاعليته وتأثيره .

الغموض في لغة المجاز الشعري

بناء على ما تقدم توضيحه والتمثيل عليه من الإمكانيات الهائلة في استغلال المجاز للتوسع والإبداع المتجدد في معاني ألفاظ اللغة وإيحاءاتا وعلاقاتا وارتباطاتا الدلالية وفي أساليب تركيب الجمل وبنائها لتشكيل صور شاعرية بليغة معبرة، لا

يستغرب أن يتخذ الشاعر لفظ (المرأة)، ذلك التكوين الساحر الجميل، وذلك الكنز المعنوي الذي لا ينفذ ـ يتخذ منه رمزاً خصباً، يشير به على نحو الألغاز إلى أبعاد معنوية متجددة مع تجدد الزمن متسعة باتساع مجالات الحياة وآفاق الخيال، أو يجذر ويشقق أو يولد مما وجد واستقر من أبعاد صوراً أخرى، يلونها بألوانه الخاصة، فتكون لطرافتها ودقتها خفيه خفاء الكنز غامضة كغموض السحر. فيشير بهذا اللفظ مثلاً إلى أمنية غالية عزيزة على نفسه محببة في وجدانه، ويناديها بلحنه الهادر العاشق، لا جسداً حقيقياً عارياً ولذة عارمة أو فتنة ممتعة ملموسة، ولا حتى حبيبة أو زوجة أو خليلة أو أماً كما هي معروفة . وإنما يناديها روحاً متلألئة، ممتلئة بالحيوية والحياة والأمل المشرق، ومثالاً لحلم بعيد عارم آسر أو طموح جميل غامر، يصعب على القارئ أو السامع العادي إدراك كنهه وتصور معناه ؛ لأنه ليس بإمكانه أن يتقمص روح الشاعر وخياله فيطل على تلك الأجواء الرحبة المترعة بالتخيلات والتداعيات المعنوية الثرة التي يراها..

ولا عجب بعد ذلك كله أيضاً أن ينادي هذا الشاعر في دفء المرأة وحنانها دفء الوطن وحنوه أو عشق الأرض وخصوبتها وعطائها.. إنها بالنسبة له رمز لكل شيء ثري غامر فاتن غامض جميل. وعنوان لعدد من تفاعلات النفس التي لا تحصى. لا يحددها ولا يسميها أو يفصل في تعدادها والحديث عنها لأنها أكثر من أن تحصى أو تعد وأوسع من تسمى وتحدد، إلا أنها قد تكون كلها متمثلة متزاحمة في فكره وخياله مجسدة في أعماق نفسه، ممثلة في رمزها الذي لا يفنى إلا بفناء الحياة كلها.

لا يحدد الشاعر معانيه وأغراضه المقصودة في لفظه أو عبارته ولا يسميها أو يفصل في ذكرها ؛ لأنه لو فعل ذلك لقصر في استيفائها ولقل شأن قوله في التعبير عنها، ولخرج عن حد الإيجاز الذي هو لب الفن وجوهر البلاغة وعنوانها، ولحرم

سامعه أو قارئه لذة الإبحار والمغامرة ومتعة الاستشراف والكشف، وبالتالي فلا يبقى هناك إبداع شعري مميز ، بل لا يبقى إبداع شعري على الإطلاق، كما يفيد قول الشريف المرتضى (ت ٤٣٦ هـ): « إن الشاعر لا يجب أن يؤخذ عليه في كلامه التحقيق والتحديد، فإن ذلك متى اعتبر في الشعر بطل جميعه، وكلام القوم مبني على التجوز والتوسع والإشارات الخفية والإيماء على المعاني تارة من بعد وأخرى من قرب، لأنهم لم يخاطبوا بشعرهم الفلاسفة وأصحاب المنطق، وإنما خاطبوا من يعرف أوضاعهم ويفهم أغراضهم . » [٦٢] والشعر كما أعلن لنا البحتري في بيته السابق الذكر

الشعر لمح تكفي إشارته وليس بالهذر طولت خطبه

من هنا كان لا بد أن يترك الشاعر معانيه ومقاصده شفافة خفية ويكتفي بتمثيلها والإيحاء بها والإشارة من بعيد إليها، لتبقي نفس السامع ـ كما عبر نقادنا العرب القدامى من قبل تتسع في الظن والحساب، وتمعن في الحدس والتخمين والتطلع والإبعاد في النظر وتجد في البحث، لتستمتع بعد ذلك بلذة الكشف ومتعة الوصول، كما يعبر أحد هؤلاء النقاد .

يقول عبد القاهر الجرجاني: « إن المعنى إذا أتاك ممثلا فهو في الأكثر يتجلى لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر والهمة في طلبه، وما كان منه ألطف كان امتناعه عليك أكثر وإباؤه اظهر واحتجابه اشد . ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له والاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه كان نيله أحلى وبالمزية أولى، فكان موقعه من النفس اجل وألطف، وكانت به اضن واشغف، ولذلك ضرب المثل لكل ما لطف موقعه ببرد الماء على الظمأ » [٦٣] وهذا الاعتقاد نفسه هو ما حدى بأبي اسحق الصابي (ت ٣٨٤هـ) لأن يقرر من قبل الجرجاني كما نقل عنه ابن الأثير: بأن « أفخر الشعر ما غمـض، فلم يعطك غرضـه إلا بعد مماطلة

منه » [٦٤] فيؤكد بذلك على ضرورة إخفاء المعنى وتركه ممثلاً مصوراً في ذهن المتلقي إيماناً منه بأن ثرائه في خفائه وغموضه، ومتعته في اكتشافه ونيله بعد الكد والمعاناة من قبل المتلقي ستكون أكثر مما يجده تحصيل حاصل .

أما أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥ هـ)فلم يكتف باعتبار الشعر الذي أفصح فيه عن المعنى أقل إمتاعاً وتأثيراً مما خفي معناه وبعد مقصده، وإنما اعتبره عديم الأثر معيباً أصلاً . فقد صرح بقوله: « ما كان لفظه سهلاً ومعناه مكشوفاً بيناً فهو في جملة الرديء المردود » [٦٥]

ولقد تعاقبت الأزمان ومرت العصور وجاء الشعراء والنقاد المعاصرون من أمثال (ستيفان مالارميه) و (بيرنشو) و (بول فاليري) وغيرهم ليؤيدوا ما ذهب إليه نقادنا العرب القدامى ويصادقوا على ما قرروه، فقد صرح الشاعر والناقد الفرنسي (مالارميه) على سبيل المثال بأن « تحديد الشيء وتسميته والتصريح به في الشعر يعني الاستغناء عن ثلاثة أرباع المتعة التي تتيحها القصيدة، والتي تنشأ عن الارتواء بالتخمين التدريجي . أما الإيحاء بالشيء وإثارته فهذا ما يسحر الخيال» [٦٦] وواضح أن هذا التصريح لا يتجاوز ما رأيناه عند نقادنا العرب . وإنما يصادق عليه أو يؤكده .

وهكذا فالشاعر المبدع وفق ما تقدم ذكره لا يحدد ولا يسمي ولا يصرح، وإنما يكني ويشير ويستعير ويلمح ويوحي ويوجز ويرمز، والكناية والإشارة والاستعارة والتلميح والوحي والإيجاز والرمز بعض طرق البلاغة والفن والبيان الساحر، وهي في الوقت نفسه بعض مظاهر المجاز أو طرقه وفروعه ـ كما سبق القول ـ لأن بها تنتقل الألفاظ من معانيها الحقيقية وعلاقاتها اللغوية الأصلية إلى معان وعلاقات وأوضاع دلالية مستحدثة متجددة وغير متناهية، قد يكون فيما يقوله هذا الشاعر ويستعمله

من المجازات والصور نوع من التلازم الظاهر القريب أو الارتباط المباشر ببعض الحقائق الظاهرة، وقد لا يكون فيها إلا ذلك الارتباط والتلازم الباطن العميق البعيد المستتر الباعث على الاستغراب والدهشة واشتغال الفكر وحركة للنفس، وربما بعثت على الاستنكار والرفض أحياناً، أو الشعور بالغموض الكثيف حيالها وصعوبة الاختراق من قبل من لا يحسن اختراقها ولا يدرك أسرارها . ولكن هذا هو الفن والسحر، سره كاللؤلؤ المكنون الكامن في قاع البحر، يحتاج إلى من يغوص من أجله، وإلى خبير يتمكن من فك الصدفة واستخراج اللؤلؤة من داخلها. وهذا هو شأن المعنى الشعري ، كامن خفي لطيف دقيق غامض، ولكن حسنه وميزته في هذا الخفاء وهذا الغموض وفي حاجته إلى الفكر والغوص.

يقول الجرجاني « لو كان الجنس الذي يوصف من المعاني باللّطافة ويعد في وسائط العقود لا يحوجك إلى الفكر ولا يحرك من حرصك على طلبه بمنع جانبه، وببعض الادلال عليك، وإعطائك الوصل بعد الصد، والقرب بعد البعد، لكان « باقلى حار » وبيت معنى هو عين القلادة وواسطة العقد واحداً، ولسقط تفاضل السامعين في الفهم والتصور والتبيين، وكان كل من روى الشعر عالما به وكل من حفظه " إذا كان يعرف اللغة على الجملة " نافدا في تمييز جيده من رديئه ».[٦٧] ولكن هل يمكن بالفعل أن تكون عبارة بائع الفول: « باقلّى حار » وبيت شعر جيد رائع سواء في القيمة والمكانة والأثر ووضوح المعنى ؟ وإذا لم يكن ذلك ممكناً وكانت الميزة لبيت الشعر فهذا سر احتياج كشف المعنى فيه إلى الفكر وبذل الجهد .

ولكن السؤال الذي يمكن أن يطرح هنا هو: هل إن كل غموض في الشعر له علاقة بالمجاز، وإنه ناشئ بالفعل عن اتساع المعنى وعمق الرؤية واكتناز العبارة وثراء الصورة ؟ . وبعبارة أخرى أكثر شمولاً، هل يلزم أن يكون كل غموض في النص

الشعري، أو كل ما يحوجك إلى الفكر وبذل الجهد فيه ناشئاً عن جهة فن وإبداع ؟

أن النقاد الذين وجدناهم يعتبرون خفاء المعنى أو غموضه في الشعر البديع مصدر لذة ومتعة، يفرقون في الواقع بين الخفاء أو الغموض الملهم الباعث على الاشتياق والمثابرة والغوص للبحث والكشف عن المعنى والفرح به والأنس باكتشافه والوقوف عليه، وبين الغموض المعتم الذي ليس وراءه طائل، أو الذي « إذا كنت معه كما يقول الجرجاني « كالغائص في البحر يحتمل المشقة العظيمة، ويخاطر بالروح ثم يخرج بالخرز » . (٦٨)كما أنهم يفرقون بين الغموض الإيجابي المثري وبين ذلك الإبهام أو التعقيد الناشئ عن التمحل والتكلف والادعاء أو عن سوء في التركيب وضعف في التعبير أو مخالفة لقواعد الصياغة ونظام النحو .

فإذا كان (وليم امبسون) قد ميز في كتابه المشهور Seven Types of Ambiguity سبعة أنواع من الإبهام، ميز فيها بين الغموض والإبهام، وبين الإبهام واللبس، وفرق بين الغموض الإيجابي الذي تتجسد فيه أصالة التجربة وعمقها ودقة الفكر وروعة الإبداع البلاغي أو البياني، وبين والغموض السلبي أو ذلك التعقيد والتشويش والالتواء أو التداخل في المعنى، الناشئ في الأصل عن التردد والاختلاط الفكري أو العجز والقصور الثقافي أو عن ضعف اللغة ومخالفة أنظمتها وقوانينها.(٦٩)

إذا كان هذا الكاتب وغيره من النقاد والشعراء الغربيين المعاصرين أمثال (هنري بير) و (ايفور رتشاردز) قد أدركوا ذلك، (٧٠) فقد وعى نقادنا العرب القدامى كما تفيد تصريحاتهم وإشاراتهم كثيراً مما ذكره هؤلاء الكتاب، وفصلوا فيه وركزوا في الحديث عنه وإن لم يكن استيعابهم لذلك ليدل على نضج الموضوع وتبلوره في أذهانهم كما هو عند النقاد المعاصرين .

والحقيقة أن إدراك نقادنا القدامى لما وجدناهم يقررونه أو يؤكدون عليه فيما

يتعلق بقضية الغموض في الشعر ناتج في الأصل، كما يرجح، عن وعيهم بالمفهوم اللغوي العربي لكلمة (الغموض) ولما يرتبط بها أو التبس معها من ألفاظ أو عناصر لغوية أخرى، هذا بالإضافة إلى وعيهم بطبيعة التجربة الشعرية .

لقد فرق علماء اللغة العرب بين (الغموض) وبين (الإبهام) وبين ما سمي بـ (اللبس)، فهذه الألفاظ كلها وإن كانت تفيد في مضمونها العام التداخل والتعقيد وخفاء المعنى أو عدم وضوحه، فإن لفظ (الغموض) فيها يعني عندهم بنحو خاص، الخفاء الناتج عن الدقة والعمق والجودة والأصالة في المعنى وبعد النظر وسداد الرأي . إذ يقال كما يصرح ابن فارس: « غمض الشيء من العلم أو غيره فهو غامض ودار غامضه، إذا لم تكن شارعة بارزة، وأغمضت حد السيف إذا رققته، أي كأنك لرقته أخفيته عن العيون...» (٧١)كما يقال على حد تعبير ابن منظور: « مسألة غامضة فيها نظر ودقة... ومعنى غامض لطيف... وأغمض النظر إذا أحسن النظر أو جاء برأي جيد، وأغمض في الرأي أصاب ». (٧٢)

هذا في الوقت الذي تدل فيه كلمة (الإبهام) على استغلاق المعنى وتعسر العثور عليه أو تعذر العثور على طريق يمكن من الوصول إليه . فيقال « استبهم عليه الأمر أي استغلق... وكلام مبهم: لا يعرف له وجه يؤتى منه، مأخوذ من حائط مبهم إذ لم يكن فيه باب... » (٧٣) في الوقت الذي تدل كلمة (اللبس) من جهة أخرى، على » اختلاط الأمر . فيقال: « لبس عليه الأمر، يلبسه لبسا فالتبس، إذا اختلط عليه لا يعرف جهته . » (٧٤)

من خلال التحديدات لمعاني الألفاظ السابقة الذكر يتضـح أن (الإبهام) و(اللبس) مثلهما من حيث المفهوم العام كمثل الألفاظ العربية الأخرى المستعملة للدلالة على خفاء المعنى وتعذر أو صعوبة الوقوف عليه مثل: التعقيد، والتعمية،

والإغلاق أو الاستغلاق. هذه الألفاظ كلها تدل بالفعل على خفاء المعنى واستتار الغرض المقصود في الكلام، ولكن ليس للطف هذا المعنى أو الغرض أو رقته ودقته، أو لعمق فكري وبعد خيالي إيجابي فيه، كما هو الحال بالنسبة لمعنى (الغموض)، وإنما لنقص أو ضعف أو وجه سلبي يتعلق في الغالب بجانب سطحي خارجي، هو جانب الصياغة والتعبير اللفظي عن هذا المعنى . وبناء على ذلك فليس كل ما خفي المعنى واستتر الغرض المقصود فيه من الكلام يعد في اللغة غامضاً الغموض المقبول. وبالتالي فليس كل ما تعقد من الشعر أو التبس فيه المعنى أو استتر واختفى كان بالضرورة شعراً جيداً أصيلاً . وهذا هو ما خلص إليه وفهمه وأكد عليه نقادنا العرب القدامى في كثير من تصريحاتم.

لقد صرح عبد القاهر الجرجاني على سبيل المثال بقوله:« وآما التعقيد فإنما كان مذموما لأجل أن اللفظ لم يرتب الترتيب الذي يمثله تحصل الدلالة على الغرض، حتى احتاج السامع أن يطلب المعنى بالحيلة ويسعى إليه من غير الطريق كقوله:

وكذا اسم أغطية العيون جفونها   من أنها عمل السيوف عوامل

وإنما ذم هذا الجنس لأنه أحوجك إلى فكر زائد على المقدار الذي يجب في مثله، وكدك بسوء الدلالة، وأودع المعنى لك في قالب غير مستو ولا مملس، بل خشن مضرس، حتى إذا رمت إخراجه منك عسر عليك، وإذا خرج ، خرج مشوه الصورة ناقص الحسن . » (٧٥)

أما النوع الآخر من التعقيد عند الجرجاني نفسه ، فهو ذلك الذي « لا يذم الشعر أو الكلم معه، لأنه مما تقع حاجة فيه إلى الفكر على الجملة، بل لأن صاحبه يعثر فكرك في متصرفه ويشيك طريقك إلى المعنى ويوعر مذهبك نحوه، بل ربما قسم فكرك، وشعب ظنك حتى لا تدري من أين تتوصل وكيف تطلب . » (٧٦)وهذا النوع

في ظاهره شبيه بـ(اللبس) الذي يختلط فيه الأمر فلا تعرف جهته، كما عبر عنه اللغويون . إلا أنه في واقعه أقرب إلى الغموض الذي يحير القارئ ويحوجه إلى التفكير وينتهي به إلى غاية . وإن كان ذلك من خلال طريق وعر، فهو معه كقاطف زهرة من بين الأشواك .

وقد فرق محمد بن أحمد البروجردي المعروف بابن فورجة (ت ٤٥٥هـ) بين نوعين من الشعر الغامض: نوع، كما يقول: « يصدك جهل غريبه عن تصور غرضه »، ونوع آخر « يعميه إغرابه المجاز فيه وحذف في اللفظ أو تقديم أو تأخير سوغه الإعراب » (٧٧) وهكذا عزا هذا الناقد اختفاء المعنى أو احتجابه في النوع الأول للبناء الشكلي الخارجي للنص الشعري وما يشتمل عليه من غريب أو حوشي الألفاظ، بينما عزا هذا الاختفاء في النوع الثاني بالدرجة الأولى إلى البناء الداخلي أو الخيالي وما يفرض هذا البناء من علاقات وأوضاع دلالية جديدة يقضي بها المجاز . وأوحى بقبوله لهذا النوع ؛ لأن له ما يسوغه . وبذلك يكون قد اتفق بنحو أو بآخر مع سلفه الجرجاني فيما ذهب إليه .

أما ابن أبي الحديد فقد انتصر لأبي اسحق الصابي (٧٨) في قوله: « إن أفخر الشعر ما غمض »، أو أن « الأحسن في الشعر الغموض » . إلا أنه قصد، كما رأيناه يصرح في نص له أوردناه فيما سبق، ذلك الغموض الذي ينشأ نتيجة التكثيف والامتلاء واكتناز اللفظ بالمعاني والصور الوجدانية المعبرة وإشباع الجملة منها عن طريق المجاز أو إحدى وسائله . ذلك الغموض الذي يكون في الشعر عندما تكثر وتتزاحم فيه المعاني وتختزل الألفاظ « فيحتاج بالضرورة إلى أن يتضمن ضروباً من الإشارة وأنواعاً من الإيماءات والتنبيهات فيكون فيه الغموض » . ولذلك عقب على ذلك مستدركاً بقوله: « ولسنا نعني بالغمـوض أن يكون كأشكال إقليدس والمسطي والكلام في الجزء »، وبذلك استثنى ما كان الغموض فيه ناشئاً عن غير الأسباب التي ذكرها . أي

ما كان ناشئاً عن التواء التعبير أو احتوائه على الرموز الفلسفية وغيرها مما ليس له صلة بالشعر ولا بطبيعته أو بتكوينه الداخلي .

وفي الوقت الذي يؤكد فيه يحيى بن حمزة العلوي على أهمية أخفاء المعنى أو الإبهام كما يسميه، ويعتبره أدل على البراعة والبلاغة، ويصرح بأن « المعنى المقصود إذا ورد في الكلام مبهما يفيده بلاغة ويكسبه إعجابا وفخامة، ذلك لأنه إذا قرع السمع على جهة الإبهام فان السامع له يذهب في إبهامه كل مذهب » . [٧٩] يؤكد هذا الرجل في موضع آخر من كتابه الطراز على ضرورة تجنب الألفاظ الوحشية والأساليب الملتوية ومراعاة ما يقتضيه علم النحو وأصوله وفروعه و ضرورة « مراعاة أحوال التأليف بين الألفاظ المفردة والجمل المركبة، حتى تكون أجزاء الكلام متلائمة آخذاً بعضها بأعناق بعض، وعند ذلك يقوى الارتباط ويصفو جوهر نظام التأليف ويصير حاله بمنزلة البناء المحكم المرصوص »[٨٠] فهذا يعني أن العلوي حريص على ألا يكون الغموض أو الإبهام من جهة البنية الخارجية للنص، ولذلك فهو يوجب استواء الصياغة وسلامة العبارة من أي التواء أو مخالفة أو تعقيد، معتبراً ذلك أساساً في الحكم على المتكلم وفي تقدير ما ينطق به..

والعلوي يعود بعد حديثه عن بنية النص الكلامي الخارجية المتمثلة في الألفاظ والتراكيب وصياغتها والتأليف بينها إلى الحديث عن بنيته الداخلية، فيعزز ما سبق أن قاله عن أهمية إخفاء المعنى أو الغرض المقصود من الكلام، وعن أهمية اتخاذ المجاز سبيلاً إلى الإيحاء به وتثبيته في نفس السامع على جهة التخيل والتصور، وليس من جهة التصريح والتحديد المباشر . فبذلك يتحقق الغرض المقصود على نحو أوقع وأبعد وأشد تأثيراً وإمتاعاً وإثراء . وهكذا فالعلوي، كما يفيد مجمل كلامه يقدم الغموض أو الإبهام في الكلام البليغ على الوضوح والتحديد المباشر، ولكن ليس الغموض الناتج عن التعقيد اللفظي وعن التواء التعبير ومخالفة قواعد النحو وأصول الصياغة الشكلية

عامة؛ لأنه هنا ينصح الناظم باجتناب هذه الصفات التي تؤدي في العادة إلى الغموض، وإنما يرجح أو يحبذ الغموض الناتج عن صورة الكلام الداخلية وبنيته أو هيئته التخيلية التي تقوم في أساسها على المجاز، والتي ينظر في وزن الكلام إليها ويعول في تقدير الإبداع فيه عليها . وفيها يكمن السر والسحر . وفي توضيحه الصريح للفرق بين صورة الكلام الخارجية وصورته الداخلية يتبين ذلك على نحو أوضح .

يقول صاحب الطراز « إنا إذا قلنا زيد أسد فإنه يفيد فائدة زيد شجاع، لكن التفرقة بين القولين في التصور والتخيل ظاهرة، فإن قولنا زيد شجاع، لا يتخيل منه سوى أنه رجل جرئ في الحروب، مقدام على الأبطال، وإذا قلنا زيد أسد فإنه يتخيل عند ذاك صورة الأسد وهيئته وما هو متصف به من الشجاعة والبطش، والقوة والاستطالة على كل حيوان واختصاصه بدق الفرائس وهضمها، وهذا لا نزاع فيه، ومما يوضح ما ذكرناه هو أن العبارة المجازية تكسب الإنسان عند سماعها هزة، وتحرك النشاط وتمايل الأعطاف ويجد المخاطب بها نشوة وتظهر بها فائدة سحر لسان الفصيح اللوذعي » (٨١)

إن ما يمكن استخلاصه من هذه العبارات والتصريحات التي سبقتها، هو أن نقادنا العرب القدامى سبقوا النقاد المعاصرين في الحقيقة في إدراكهم لطبيعة المجاز وما تتركه العبارة المجازية في النص الشعري البديع من أبعاد تجعل المعاني فيه بعيدة خفية مستترة، ولكنها شفافة وثرية رحبة متنامية، وتجعله غامضاً غموضاً شـفافاً مشعاً، أو « غموضاً ماسياً »، كما يعبر مالارميه، (٨٢)يدل في حقيقته على صفاء الذهن ورهافة الحس وبعد النظر والاستغراق في التأمل، ويجسد طبيعة الشاعر المبدع في تحرره وطموحه وسمو روحه وانطلاق وجدانه وجموح خياله . أما ذلك الغموض المعتم المنفر أو الغموض الناشئ عن تشوش الروح واضطراب الفكر، أو عن التمحل والتكلف وغرابة الألفاظ وضعف العبارة، فهذا ليس من الإبداع الشعري في شيء . ولذلك فهو

مرذول مرفوض .

إن الشاعر المبدع غامض في لغته، لأنه كما تفيد مجمل أقوالهم وإشاراتهم المتوافقة في واقعها مع ما تقره نظريات النقد الحديث، قد يمعن أو يجمح في تخيلاته حيث تجمح به العاطفة وتتعمق لديه التجربة، ويبعد نظره، ويوغل به إدراكه الدقيق ويتغلغل به إحساسه النافذ المرهف إلى أقاصي الأشياء وأعماقها فيسبر أغوار المجهول ويتجاوز الوعي إلى اللا وعي، ويصف ما يدركه ويراه أو يحسه، ويتحدث بما يمليه عليه شعوره وذوقه أو يلمح به ويشير إليه بطريقة من الطرق التي ذكرناها، وهو قد يبدو للعقل مبالغاً في قوله، مغالياً في تصويره، مجانباً للصواب في حكمه، خارجاً عن حدود منطق اللغة عند الناس العاديين الذين يحكمهم الوعي ويفرض عليهم منطق الجماعة اختيار ألفاظهم وعباراتهم وصورهم. ولكنه في الحقيقة لم يغال ولم يبالغ ولم يجانب الصواب فيما يقول، لأن نظرته مختلفة عن نظرة الآخرين وطريقته في وصف الأشياء أو التعبير عنها مختلفة عن طريقتهم .

إن الآخرين ينظرون إلى الأشياء بالعين المجردة العادية . ويصورونها بشكلها العام وحقيقتها المجملة ويعبرون عنها بألفاظهم وصيغهم اللغوية المألوفة، بينما يضعها الشاعر تحت مجهره الخاص، وينظر إليها بكل تفاصيلها ودقائقها غير الظاهرة للعيان، ويصورها كما يراها، ويعبر عنها بلغته الخاصة بكل صدق ؛ لأنه يريد أن يكون صادقاً مع نفسه، فالشعر في أساسه، كما يقول (بيرنشو): «صدق قبل أن يكون وضوحاً. صدق عفوي فوري قبل أن يكون وضوحاً بارداً عقلياً . وهو شعور، ولا بد أن يحتكم الشاعر إلى شعوره قبل أن يفكر في جمهوره . » وهكذا فهو يطلع على خفايا وتفاصيل وأسرار يصعب على الآخرين إدراكها، ويعبر عن هذه الخفايا وهذه التفاصيل بلغته الرحبة المتجذرة الواسعة التي يجهلها أو لا يصل إلى مداها الآخرون، وهذا ما يجعلهم ينكرونها وينسبون الشاعر إلى المغالاة أو الغلو أو الغموض أو اللامنطقية في وصفها

والتعبير عنها . بينما هذه المغالاة أو هذا الغلو وهذا الغموض وهذه اللامنطقية الظاهرة هي موطن السحر وسر الفتنة في الشعر، حيث تتسع المعاني وتتعمق وتدق وتلطف وحيث تمتد آفاق اللغة المجازية الرحبة الثرية .

من يعرف حقيقة الشعر ويدرك طبيعة لغته والرؤى الرحبة والأبعاد المجازية الواسعة التي تعبر عنها هذه اللغة لا يرى بأساً في مبالغة الشاعر أو غلوه في الوصف أو التشبيه ولا يستغرب غموض لغته أو ينكر هذا الغموض عليه، بل يعتبر ذلك أمراً طبيعياً مفروغاً منه، بل ومستحسن وجوده في الجيد من الشعر، كما يفيد قول قدامة بن جعفر.

يقول قدامة (ت ٣٣٧هـ): إن كل شاعر غال مفرط في الغلو « إذا أتى بما يخرج عن الموجود ويدخل في باب المعدوم فإنما يذهب إلى تصييره مثلاً، ويريد بلوغ الغاية في النعت، وهذا هو المذهب المفضل و ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراء قديماً... وفلاسفة اليونان في الشعر على لغتهم». (٨٣)ونتيجة لهذا الاعتقاد بنى أو تبنى قدامة بن جعفر الفكرة القائلة بأن « أعذب الشعر أكذبه». وهو إنما يعني أكذبه في الظاهر الذي يراه ساير الناس، وليس على الحقيقة التي يدركها أو يستشرفها الشاعر المبدع .

ولقد ذهب عدد كبير من النقاد العرب القدامى مذهب قدامة في استحسان الغلو، أو الإفراط في المبالغة في الشعر وهما طريقان من طرق المجاز كما تبين ذلك من قبل. رغم إدراكهم لما يحدثه هذا الغلو وهذه المبالغة من الغموض وبعد الفكرة عن الإدراك العادي في كثير من الأحوال، بل أكد بعضهم على اعتباره طريقة طبيعية تدخل في تكوين لغة الشعر، يتخذها الشاعر للتعبير عن الغاية التي يطمح إلى تحقيقها والأبعاد التي يتطلع إليها أو إلى الكشف عنها . فقد كان من الناس كما ينقل ابن

رشيق القيرواني (ت ٤٥٦هـ) من يؤثر المبالغة بل « يفضلها ويراها الغاية القصوى في الجودة » . (٨٤)

ويؤيد القيرواني نفسه هذا المذهب، ويقول: « فمن أحسن المبالغة وأغربها عند الحذاق التقصّي، وهو بلوغ الشاعر أقصى ما يمكن من وصف الشيء » . وبعد إيراد الأمثلة العديدة على هذا النوع من المبالغة التي ترادف معنى الغلو ينتهي ابن رشيق إلى القول: « ولو بطلت المبالغة كلها وعيبت لبطل التشبيه وعيبت الاستعارة، إلى كثير من محاسن الكلام » . (٨٥)

أما حازم القرطاجني (ت ٦٨٤هـ) فيرى أن الشعر وليد حركات النفس وانفعالاتها وقائم في الأساس على التخييل والمحاكاة . وقد تبين أن النفس قد تجمح، والانفعال قد يصل إلى أعلى درجاته عند الشاعر، أما التخييل فقد يكون مغايراً للحقيقة الظاهرة، بعيداً عنها كل البعد، وبالتالي فإن الشاعر قد يأتي بما يدهش القارئ ويبهره ويثير استغرابه ويشعره بالمبالغة أو الغلو، أو « الإغراب » كما يعبر القرطاجني. بل إن هذه الصفات قد تصبح لازمة للتأثير وتحقيق التفاعل المطلوب في شعره ؛ ولذلك كان أفضل الشعر عند القرطاجني « ما حسنت محاكاته وهيأته .. وقامت غرابته ... وأردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهيئة، واضح الكذب، خلياً من الغرابة، وما أجدر ما كان بهذه الصفة ألا يسمى شعراً وإن كان موزوناً مقفى ؛ إذ المقصود بالشعر معدوم منه ؛ لأن ما كان بهذه الصفة من الكلام الوارد في الشعر لا تتأثر النفس لمقتضاه . » . (٨٦)

إن المبالغة والغلو والإيغال طرق من التعبير قائمة في أساسها كما تبين من قبل على المجاز، لأنها مخالفة للحقيقة وخروج عن المألوف في التشبيه وتجاوز في نعت الشيء، وانتقال وعبور تظهره العبارة، ولابد للفظ فيها من تركيبه وصياغته مع سواه من تجاوز دلالته المحددة المعروفة إلى دلالة أو دلالات أخرى، تتصف بالغرابة والإدهاش

والخيالية العالية . فمن أمثلة نقادنا القدامى في الغلو على نحو المثال قول أبي صخر:

تكـاد يـدي تنـدى إذا ما لمستها ويَنبت في أطرافها الورق النضر(٨٧)

فلا يحمل إنبات الورق في الكف في عبارة هذا البيت الجميل إلا على سـبيل المجاز ؛ لأننا نجاوز للحقيقة في إسناد المعنى للفظ، فالموصوف المعني لا ينبت، واليـد لا تورق . وقد عمد الشاعر إلى هذا التجاوز وهذا التوسع لأنه لم يجد ما يجسد إحساسه العميق بالوصول والقرب والانتعاش والارتواء الغامر خيراً من هذه العبـارة البديعـة والمجاز الرائع .

وهكذا تتآزر الألفاظ والعبارات وما يتركب ويتألف أو يتولـد منـها مـن علاقات وإيماءات وصور ومعاني مجازية، والحروف وما تشع به من انعكاسات وتتركه أجراسها وأنغامها المتآلفة من ظلال، والأصوات وما تحمله من إيقاعات وتموجـات . والاستعارات والتشبيهات والكنايات والإشارات والتلميحات وغيرها من طرق المجاز وأدوات البلاغة، وما ترسمه هذه الطرق والأدوات من صور ذهنية وتجسده أو تقربه أو ترتبط به من أخيلة وهيئات .

هذه كلها تتآزر وتتضافر لتشكل البناء الداخلي للغة الشاعر . وترتقي بها إلى آفاق وأجواء وعوالم قد يراها القارئ العادي بعيدة غريبة عن عالمه المحسوس أو المنظور بالعين المجردة، أو تبدو له غائمة غامضة الأسرار، عالية الأسوار، خفية المقاصد . إلا أن القارئ الحاذق الماهر الذواقة للشعر يبصرها بثاقب فكره ونافذ بصيرته ورحب خياله، ويدرك ما فيها من عناصر الفن والإبداع والجمال، فيدهش ويتأثر بها ويتفاعل معها . وبهذا يحقق الشاعر هدفه في إبراز تجربته الثرية وإبداعه المزدوج: إبداع الفكرة والرؤيا والصورة المتخيلة، وإبداع الكلمة أو العبارة أو الصياغة الناطقـة بـهذه الفكـرة أو المجسدة لهذه الرؤيا أو الصورة . ويكون عندها قد أثرى الشعور وشحذ الإحسـاس

وأغنى الفكر ونمى اللغة بما أضاف إليها من عناصر جديدة معبرة ..

هذه حقائق في لغة الشعر وغموضها المرتبط بالمجاز وطرق ومظاهر الإبداع فيه وعاها وأدركها وحللها كما رأينا كثير من نقادنا وشعراؤنا العرب القدامى، ولم يكن النقد الحديث على الرغم من اتساعه وشموله وتبلور هذه الحقائق والقضايا والنظريات والأفكار المتعلقة بها ليظهر أو يوحي بقصورهم في إدراكها، وإن اختلف مدى هذا الإدراك واختلفت أبعاده بين الحاضر والماضي، واختلفت طبيعة المعالجة . لم يخصص أحد من أولئك النقاد العرب القدامى كتاباً أو فصلاً موسعاً في كتاب للحديث عن لغة الشعر ويناقش قضية الغموض فيها، إلا أنه يمكننا القول بكل ثقة واطمئنان وموضوعية، أن عدداً من النقاد المعاصرين ممن تعرضنا لذكر آرائهم، قد تحدثوا عنها وناقشوا الكثير من جوانبها وكأنهم قرأوا ما كتبه نقادنا العرب عنها . وإن كانوا في الواقع الفعلي لم يقرأوها.

الهوامش والتعليقات

١ - أنظر على سبيل المثال ما نقله ضياء الـدين ابن الأثير عن أبي إسحاق الصابئ في كتابه، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق د.أحمد الحوفي ود.بدوي طبانه، (القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، د. ت)، القسم الرابع، ص ٦ - ٧. أنظر كذلك د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية (بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٦م، ص ١٩٠؛ ومحمد الهادي الطرابلسي: « من مظاهر الحداثة في الأدب: الغموض في الشعر، فصول في اللغة والأدب »، المجلد الرابع، العدد الرابع ـ يوليو / أغسطس / سبتمبر ١٩٨٤م ص ٣٢ ؛ ادونيس، علي أحمد سعيد، الثابت والمتحول: بحث في الاتباع والابداع عند العرب، ١ - الأصول / بيروت، دار العودة، ١٩٨٠م، ط ٤، ص ١١٠.

٢ - أنظر لطفي عبد البديع دراما المجاز، فصول في اللغة والأدب، المجلد السادس، العدد الثاني ـ يناير /فبراير / مارس ١٩٨٦م، ص ١٩٨٤م ص ١٠٥.

٣ - المصدر السابق نفسه، ص ١٠٤. أنظر كذلك ما تحدث به عبد القاهر الجرجاني عن علاقة المجاز بالاستعارة وعن عمومية المجاز، في كتابه أسرار البلاغة، ت محمد رشيد رضا (بيروت: دار المعرفة، د. ت)، ص ص ٣٢٩ ٣٣٠ ـ ٣٣١، و ٣٤٦ ـ ٣٦٠. وما تحدث به كذلك عن علاقة المجاز الاستعارة والكناية والتمثيل... في كتابه الآخر دلائل الإعجاز: في علم المعاني، ت محمد رشيد رضا (بيروت: دار المعرفة، ١٤٠٢هـ ـ ١٩٨٢م)، ص ص ٥٢ ـ٦٢، ومواضع أخرى من الكتاب، أنظر أيضاً د. صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية: الأصول والفروع (بيروت: دار الفكر اللبناني، ١٩٨٦)، ص ص١٦٧ وما بعدها، الحديث عن الصلة بين الكناية والمجاز، و ١٩٠ في الانتهاء إلى توثيق الصلة بين الرمز والاستعارة والمجاز.

٤ -أنظر Alex Preminger Ed , Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics , Princeton university press , 1974 pp. 639

أنظر كذلك ما نقله علي شلش عن الشاعر والناقد الأمريكي (إدوين آرلنجتون روبنسون) من قوله: (أن الشعر غير قابل للتعريف... وذلك لأنه ـ كما يضيف ـ استجابة لعمليات تجريب لا نهاية لها..). علي شلش، في عالم الشعر، سلسلة مكتبة الدراسات الأدبية رقم (٧٧). (القاهرة: دار

المعارف، ١٩٧٨م)، ص ١٦.

٥ - رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز، سلسلة المعرفة الأدبية ط١ (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٨٨م)، ص ٩.

٦ - د. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٤م)، ص ١٠٠، وص ١٠٢.

٧ - موريس بورا، تراث الرمزية ١٩٤٧، نقلاً عن د. عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ط ٣ (القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٧٤م)، ص ٣٤٤..

٨ - Alex Preminger Ed , Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics , pp. 639-ff

٩ - عمرو بن بحر الجاحظ، كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون (القاهرة: مطبعة الحلبي، ١٩٤٨م ص ١٣٢.

١٠ - هذا ما يوحيه قول الجاحظ « وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك ». أنظر كتاب الحيوان، ج٣، ص ١٣١ ـ ١٣٢. وهو قول لا يؤكد كما أظن على أهمية العناصر الشكلية في الشعر كما تصور البعض، وإنما على أهمية المضمون أيضاً، وذلك ما يمكن أن توحي به عبارة « كثرة الماء » التي قد تعني حيوية ما توحي به العناصر اللفظية وخصوبته واختراقه ووقع تأثيره في النفس.

١١ - الشيخ الرئيس أبو على بن سينا، الشفاء ـ المنطق (قسم الشعر)، تحقيق بدوي طبانة (القاهرة: ١٩٦٦م) ، ص ٢٤.

١٢ - أنظر ابن رشيق القيرواني، العمد في صناعة الشعر ونقده، ط ٤ (بيروت: دار الجيل، ١٩٧٢)، ص ١٢٨.

١٣- أنظر: Readings in Russian Poetics Formalist and Structuralistviews. Edited by Ladislav Matejka and Krystyna Pomorska. The University of Michigan 1978.

١٤ - المصدر السابق، ص ١٢٢.

١٥ - أنظر إبراهيم رماني: « الشعر ـ الغموض ـ الحداثة: دراسة في المفهوم، مجلة فصول، المجلد السابع، العدد الثالث والرابع، ابريل ـ سبتمبر، ١٩٨٧م، ص ص ٨٣ ـ ٨٤.

١٦ - أنظر ابن منظور، لسان العرب، تحقيق عبد الله علي الكبير وآخرين (القاهرة: دار المعارف، د. ت) ج٣، ص ٢٢٧٤ مادة (شعر) ؛ السيد محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق د. حسين نصار، سلسلة التراث العربي (الكويت: وزارة الإرشاد والأنباء، ١٣٦٩هـ ـ ١٩٦٩م)، ج١٢، ص ص ١٧٧-١٧٨. مادة (شعر).

١٧ - أدونيس، صدمة الحداثة (بيروت: دار العودة، ١٩٧٨م)، ص ٢٩٤.

١٨ - جان بول سارتر، ما هو الأدب ؟، ترجمة جورج طرابيشي (بيروت: المكتب التجاري للطباعة والتوزيع، ١٩٦١م)، ص ص٥٣ ـ ٥٤.

١٩ - د. أحمد درويش: « مفهوم اللغة العليا في النقد الأدبي »، المجلة العربية للثقافة، تونس المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، س١٦ ع ٣٢ ذو القعدة ١٤١٧هـ ـ مارس (آذار) ١٩٩٧م، ص٧١.

٢٠ - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط٢(بيروت: دار الثقافة، ١٩٧٢م)، ص ١٧٤.

٢١ - د. إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، ط ٦ (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٨)، ص ص ٣٣٩ ـ ٣٤٠.

٢٢ - أنظر د. أحمد محمد المعتوق، الحصيلة اللغوية: أهميتها ـ مصادرها ـ وسائل تنميتها، عالم المعرفة عدد (٢١٢)، ربيع الأول ١٤١٧هـ ـ اغسطس /آب ١٩٩٦م، الفصل الثاني، ص ١٣١.

٢٣ - أنظر فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون: دراسة ونصوص (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٤١٣هـ ـ ١٩٩٣م)، ص ٥٨.

٢٤ - أنظر د. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص ١٢٠.

٢٥ - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٣٠٤.

٢٦ - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص٣٤٢. أنظر كذلك كتابه الآخر دلائل الإعجاز، ص٢٨٠

٢٧ - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٢٣٢.

٢٨ - بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم (بيروت: دار الجيل، ١٤٠٨ هـ ـ ١٩٨٨م)، ج ٢، ص ٢٩٨.

٢٩ - ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر (القاهرة: دار نهضة مصر، د. ت) ج١ ص ص ٨٨ـ٨٩ و ص ص ٨٤ - ٨٥ ؛ يحيى بن حمزة بن علي العلوي اليمني، كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجـاز (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م)، ج١، ص ٤٣ - ٤٤، ١٩٧.

٣٠ - أنظر جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ص ص ٤٧ ـ ٥٤ ؛ نزار التجديتي: « نظرية الإنزياح عند جان كوهن »، مجلة دراسات سال، ع١، خريف ١٩٨٧م ص ص ٦٩ - ٧١ ؛ عبد الله صولة: « فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة »، مجلة دراسات سال، ع١، خريف ١٩٨٧م.

٣١ - أنظر توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث (تونس: الدار العربية للكتاب، ١٩٨٤م)، ص ص ٨٧ ـ ٨٨ ؛ أنظر كذلك د. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ط٣ (تونس: الدار العربية للكتاب، د. ت)، ص ص ١٦٤ ـ ١٦٥.

٣٢ - اتفق البلاغيون العرب على اعتبار الكناية نوعاً من أنواع المجاز وطريقاً من طرقه، ولم يشذ عن ذلك سوى نفر قليل منهم. أنظر د. أحمد مطلوب، فنون بلاغية: البيان ـ البديع (الكويت: دار البحوث العلمية، ١٩٧٥م)، ص ١٧٠.

٣٣ - ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج١، ص ٢٦٦.. أنظر كذلك ما أشرنا إليه من المصادر المؤكدة لما ذكرناه من وثاقة ارتباط كثير من طرق البلاغة بالمجاز في هامش رقم (٣).

٣٤ - ابن رشيق القيرواني، العمدة، ص٢٦٦.

٣٥ - عبد الله بن مسلم ابن قتيبه، كتاب تأويل مشكل القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر (القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، ١٣٧٣ ـ ١٩٥٤م)، ص ١٦٥.

٣٦ - أبو هلال العسكري، الصناعتين: الكتابة والشعر، تحقيق مفيد قميحة (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤٠١هـ /١٩٨١م)، ص ٢٩٥.

٣٧ - لقد تحدث عدد من النقاد العرب الذين أشرنا إليهم وغيرهم عن تداخل الكناية في كثير من حالاتها وصيغها مع المجاز وارتباطها به وإمكانيات إدراجها كأحد أنواعه وطرقه ويمكن الرجوع إليهم فيما

أشرنا إليه من مؤلفاتم. كما تحدث عدد من نقادنا وكتابنا المعاصرين أيضاً. أنظر د. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري: (استراتيجية التناص)، ط ٢ (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٨٦م)، ص ص ١١٤ ـ ١١٥ ؛ صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، ص ص ١٦٥ ـ ١٦٩.

٣٨ - العلوي، كتاب الطراز، ج١، ص ٤٣ -٤٤، ١٩٧ ج٢ ص٨.

٣٩ - ابن الأثير، المثل السائر، ج١، ص ٨٨.

٤٠- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٥٥.

٤١ - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٢٣٢.

٤٢ -أنظر: Morier Henri، نقلاً عن د. صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية - الأصول والفروع (بيروت: دار الفكر اللبناني، ١٩٨٦م)، ص ١٥٦..

٤٣ - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، ص ص ٢٢٨ - ٢٢٩.

٤٤ - لطفي عبد البديع: « دراما المجاز » ، المصدر السابق نفسه، ص ١٠٥.

٤٥ - أنظر: د. بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث (بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤م)، ص٥٢ ؛ عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص ١٩١

٤٦ - لطفي عبد البديع: « دراما المجاز » ، المصدر السابق نفسه، ص ١٠٥.

٤٧ - أنظر حسن ناظم، مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمفاهيم (بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤م)، ص ١١٧.

٤٨ - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٢٢٩

٤٩ - العلوي، الطراز، ج٢، ص ٣٢٣.

٥٠ - ابن الاثير، المثل السائر، ج١، ص ٨٩.. نقل العلوي هذا النص في كتابه السابق الذكر. أنظر الطراز، ج٢، ص ٣٢٤.

٥١ - ابن أبي الحديد، الفلك الدائر على المثل السائر، تحقيق د. أحمد الحوفي، و د.بدوي طبانة، ضمن الجزء الرابع من كتاب المثل السائر لضياء الـدين ابن الأثير الذي سبق، أنظر ج٤، ص ٣٠٥.

٥٢ - أنظر جار الله محمود بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق عبد الرحيم محمود (القاهرة،

إحياء المعاجم العربية، ١٣٧٢هـ ـ ١٩٥٣م)، ص ص ١٥ -١٦.

٥٣ - ابن رشيق، العمدة، ص ٢٦٦.

٥٤ - أنظر د. مصطفى السعدني، العدول أسلوب تراثي في نقد الشعر (الإسكندرية: منشأة المعارف، د.ت)، ص ٢٩.

٥٥ - أنظر شرح ديوان المتنبي، عبد الرحمن البرقوقي (بيروت: دار الكتاب العربي، د. ت)، ج٢، ص ٩٧.

٥٦ - الديوان نفسه، ج٢، ص٢٢٧ ـ ٢٢٨.

٥٧ - انظر الدكتور خليل حاوي، المجموعة الشعرية الكاملة، أو ديوان نهر الرماد(بيروت: دار العودة، ١٩٧٢)، ص ١٥ وما بعدها.

٥٨ - عبد الوهاب البياتي، الديوان، ط ٤ (بيروت: دار العودة، ١٩٩٠م)، المجلد الثاني، ص ١٢٢

٥٩ - أنظر جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص ١٩٧.

٦٠ - صلاح عبد الصبور: « أغاني العيون »، ديوان صلاح عبد الصبور، المجموعة الكاملة (بيروت: دار العودة، ط ١، ١٩٧٢م)، ص ٢٣٨.

٦١ - ادونيس، علي أحمد سعيد، الثابت والمتحول: بحث في الاتباع والابداع عند العرب، ١ - الأصول / بيروت، دار العودة، ١٩٨٠م، ط ٤، ص ١١٠.

٦٢ - الشريف المرتضى علي بن الحسين، غرر الفوائد ودرر القلائد: (امالي المرتضى)، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم (القاهرة: دار احياء الكتب العربية، ١٣٧٣هـ / ١٩٥٤م) ج٢، ص٩٥.

٦٣ - الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ١١٨.

٦٤ - ابن الأثير، المثل السائر، ج٤، ص٧.ولقد تبنى يحيى بن حمزة العلوي هذا المذهب وبرره فصرح بأن « المعنى المقصود إذا ورد في الكلام مبهما يفيده بلاغة ويكسبه إعجابا وفخامة، ذلك لأنه إذا قرع السمع على جهة الإبهام فإن السامع له يذهب في إبهامه كل مذهب ». أنظر كتاب الطراز، ج٢، ص٧٨.

٦٥ - أنظر أبو هلال العسكري، الصناعتين (الاستانة، ١٣٢٠هـ)، ص ٤٧. لم أعثر على هذا النص

في الطبعة الموجودة لدي فنقلتها عن عمران خضير حميد الكبيس، لغة الشعر العراقي المعاصر (الكويت: وكالة المطبوعات ١٩٨٢م)، ص ٢٤٩.

٦٦ - أنظر علي شلش، في عالم الشعر (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٠م)، ص ص ٦٨ -.

٦٧ - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ١٢٢.

٦٨ - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ١٢٠.

٦٩ - William Empson , Seven Types of Ambiguity ,3rd ed , London 1968

٧٠ – أنظر:

Charles Duffy and Henry Pettit,A Dictionary of Literary Terms University of Denver Press , 1951) ;I. A. Richards , The Philosophy of Rhetoric ، London, 1936.

٧١ - أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة (بيروت: دار الفكر، د ت)، ج٤، ٣٩٦، مادة (غمض).

٧٢ - ابن منظور، لسان العرب،، ج٥، ص ٣٢٩٩، مادة (غمض) .

٧٣ - المصدر السابق، ج ١، ص ٣٧٨، مادة (بم).

٧٤ - المصدر السابق، ج ٥، ص ٣٩٨٧، مادة (لبس).

٧٥ - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ١٢٠.

٧٦ - المصدر السابق، ص ص ١٢٥ ـ ١٢٦.

٧٧ - أنظر ابن فورجة، شرح مشكلات ديوان شعر أبي الطيب المتنبي، مخطوط، نقلا عن: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ط١(بيروت:دار الأمانة ١٣٩١هـ /١٩٧١م)، ص٣٩٣.

٧٨ - أنظر ابن أبي الحديد، الفلك الدائر على المثل السائر، ضمن كتاب المثل السائر لابن الأثير، ج ٤ ص ٣٠٥.

٧٩ - يحيى بن حمزة العلوي، كتاب الطراز، ج٢، ص ٧٨.

٨٠ - العلوي، الطراز، ج ٢، ص ص ٩٠ و ص ٢٢٤ ـ ٢٢٥.

٨١- العلوي، الطراز، ج٢، ص ص ٢٣ ـ ٢٢٤..

٨٢ - أنظر أدونيس، علي أحمد سعيد، ديوان الشعر العربي، ط٢ (بيروت: دار الفكر، ١٤٠٦هـ /١٩٨٦م)، ج٢ ص ١١.

٨٣ - قدامة بن جعفر، نقد النثر (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤٠٢هـ /١٩٨٢م)، ص ٩٠ ؛ قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي (بيروت: دار الكتب العلمية، د.ت)

ص ٩١ .

٨٤- ابن رشيق القيرواني. العمدة، ج٢، ص٥٣ - ٥٥. ويقول محمد بن عمران المرزباني (أن المبالغة عند أهل العلم أحسن من الاقتصار على الأمر الوسط)، أنظر الموشح: مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر، تحقيق علي محمد البجاوي (القاهرة: دار الفكر العربي، ١٣٨٥ه ـ ١٩٦٥م)، ص ١٩٧.

٨٥ - ابن رشيق القيرواني. العمدة، ج٢، ص ٥٥.

٨٦ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجه (بيروت، دار الغرب الإسلامي ١٩٨١م)، ص ص ٧١ -٧٢.